ROMUL MUNTEANU

JURNAL DE CĂRȚI



EDITURA ALBATROS

ROMUL MUNTEANU



JURNAL DE CĂRȚI

Coperta de AUREL PETRESCU

ROMUL MUNTEANU

JURNAL DE CĂRȚI



EDITURA ALBATROS

IPOTEZE
DESPRE UN JURNAL DE CĂRȚI

Un jurnal de cărți poartă în mod inevitabil pecetea unor puternice reacții sentimentale față de creația literară. El reprezintă mărturia unui raport intim care se creează între cititor și operă. Ca și jurnalele de călătorii sau jurnalele în care sînt consemnate evenimente cu caracter pur personal, jurnalul de cărți reprezintă un act de etalare liberă a impresiilor furnizate de actul de lectură. La fel cu reporterul care consemnează modificările unui peisaj din cauza progreselor realizate de civilizația modernă, la fel cu omul de litere care își cercetează transparența conștiinței în urma întîlnirii acesteia cu marele eveniment al vieții sale, criticul literar trăiește și el o profundă vibrație interioară, determinată de fixarea pe traiectul vieții sale a unor evenimente de ordin literar.

Revelația fenomenului literar are un caracter public incontestabil prin actul de comunicare a modului de întîlnire dintre critic și opera unui autor, situat pe un anumit meridian al culturii. Dar ea reprezintă în același timp mărturia unei coabitări intime cu textul literar pe care criticul îl alege ca un suport al conștiinței sale, pregătită să adere la marile acte de cultură, ca la orice alte evenimente semnificative de mare rezonanță interioară.

Intîlnirea criticului cu cartea literară poate fi programată doar ca un principiu de comportament. Ca orice om din epoca noastră, criticul trăieşte şi el intr-un timp al exploziei masive de informaţii. In unele ţări ca Franţa, Anglia sau R.F. Germania, numai scrierile în proză ating impresionanta cifră de 3 000 de titluri pe an. Dar oricît de mare ar fi capacitatea de lectură a unui critic, acesta nu poate parcurge mai mult de cîteva sute de volume pe an. Şi atunci este firesc să ne întrebăm care sînt factorii ce contribuie la punerea în contact a unui cititor profesionist, cum este criticul, cu operele pe care le citeşte, din moment ce foarte multe scrieri literare rămîn în mod fatal în afara actului său de lectură.

Se ştie doar că există întotdeauna elemente de ordin informaţional care preced apariţia unei cărţi. Unele sînt furnizate de înseşi operele publicate ale unor scriitori, care întreţin un firesc climat de curiozitate şi tensiune intelectuală, determinat de aşteptarea noilor lor apariţii. Dar misterul fundamental al opţiunilor unor critici este oferit de întîlnirea acestora cu operele debutanţilor, care în anumite culturi reprezintă cifre de ordinul sutelor. In această situaţie, factorii care influenţează contactul criticului cu opera necunoscută sînt de natură foarte variată. Există în primul rînd o anumită strategie culturală a reclamei cărţii, lansată în mod programatic de toate marile edituri din lume. Există în acelaşi timp un flux anticipator de circulaţie a informaţiei în legătură cu anumite opere nepublicate, susţinut de interviuri, avancronici editoriale, lectura de texte în cenaclu, colportajul verbal de impresii etc. care polarizează în mare măsură interesul criticilor şi al cititorilor din momentul în care apariţia unor cărţi este pregătită prin toate aceste căi de contact cu publicul. Un jurnal de cărţi reprezintă mărturia pu-

blică a unor acte de lectură, realizate în aceste împrejurări.

Autoprogramat pentru unele texte prin gustul său personal și orizontul său specific de informație, acționat adeseori din afară în fixarea unor opțiuni pentru citirea unor scrieri literare, autorul unui jurnal de cărți aduce în opera sa expresia unui punct de vedere pe care și l-a asumat, chiar dacă uneori întîlnirea sa cu cartea este determinată de un anumit coeficient al hazardului, iar în alte cazuri opinia sa poate reprezenta un act de coincidență cu diferite judecăți literare, exprimate mai devreme sau mai tîrziu de alți critici literari. Un jurnal de cărți pune în același timp în lumină unghiul personal de incidență dintre optica personală a unui critic și judecățile atît de variate, pronunțate asupra unor opere situate de multă vreme în muzeul imaginar al literaturii sau care bat cu stăruință la poarta eternității.

Constituindu-se astfel atît ca mărturie asupra modului de întîlnire între codul judecăților actuale și acelea care aparțin trecutului, reprezentînd în același timp modul de reacție al unui critic contemporan față de operele vremii sale, un jurnal de cărți este un act de adeziune și respingere, o formă de manifestare a curiozității intelectuale și a simpatiei față de toate operele literare ce coabitează în conștiința criticului ca într-un muzeu imaginar subiectiv *pe care acesta îl construiește cu trudă și onestitate.*

Un jurnal de cărți este o invitație la lectură plină de dragoste, adresată tuturor cititorilor. Mai ales celor tineri, mai puțin familiarizați cu fenomenul literar străin, dar mereu dornici de a cuprinde orizonturi noi ale sensibilității și cunoașterii umane.

SPECTRUL POEZIEI

Poeţii mari sînt nişte contemporani ai tuturor timpurilor, iar întîlnirea cu opera lor produce întotdeauna acelaşi farmec inedit al lecturii. În acest muzeu imaginar al literaturii se înscrie şi poezia lui Omar Khayyam.

Într-o convorbire a lui Goethe cu cancelarul Müller, scriitorul de la Weimar spunea la un moment dat că, pe parcursul a cinci secole, cultura persană a dat şapte mari poeţi, iar în suita acestora Omar Khayyam este una din personalităţile cele mai reprezentative. Demn de reţinut ni se pare însă faptul că entuziasmul de odinioară al lui Goethe pentru catrenele poetului persan poate fi împărtăşit şi astăzi de orice cititor, deoarece opera acestui cîntăreţ entuziast al marilor plăceri ale existenţei umane nu a fost supusă nici unui proces de eroziune, provocat de trecerea atîtor secole de poezie.

Omar Khayyam este apologetul vieţii trăite la modul plenar. Coloana axială a universului său literar este fundamentată pe imaginea unui timp heraclitian, care curge în mod vertiginos spre un final tragic şi implacabil. Proiectat pe aceste dimensiuni infinite ale timpului în eternă trecere, eul poetului apare ca un fragment minuscul dintr-o existenţă datată, pe care scriitorul o priveşte cu o înţeleaptă seninătate.

Multă vreme n-om fi-n lume, lumea fi-va veşnic lume.
După noi nu va rămîne nici un semn şi nici un nume.
N-am fost noi nici mai-nainte, n-am stîrnit compătimirea,
n-om fi nici de-acum nainte, nu ne-o plînge omenirea.

Dar Omar Khayyam nu trăieşte nici o stare de ataraxie în faţa traseului vieţii care pare să se precipite spre moarte. Asemenea unora dintre scriitorii din vremea noastră, autorul celebrelor *Catrene* abordează viaţa la modul cantitativ. Timpul în care trebuie să se consume vibraţia sa profund umană este prezentul, iar unitatea cea mai profundă a trăirii poetului este clipa. Ca şi Horaţiu, Omar Khayyam situează viaţa sub zodia unui singur comandament, *carpe diem.*

Moartea asta ce-ţi străbate calea fericirii-n viaţă
de-o mie de ori îţi spune, zi şi noapte mi te-nvaţă:
Foloseşte-această clipă: nu eşti iarbă după coasă,
să-mi răsari precum otava şi mai verde şi mai deasă.

Abordînd viaţa dintr-o asemenea perspectivă, Omar Khayyam devine trubadurul sensibil al marilor plăceri care reprezintă suportul existenţei fiinţei umane. Vinul, iubirea, ştiinţa, frumosul sînt pentru acest poet epicureic calea fertilă de integrare într-un prezent seducător, care estompează sentimentul obsedant al morţii. Elogiul vinului are semnificaţia unui act de ceremonial.

Bea din băutura asta care-i veşnicia vieţii,
bea comoara de plăcere, bea văpaia tinereţii!
Arde-n vîlvătăi ca focul viu, pe dinlăuntru arde,
dar prieşte întristării, apă vie pentru moarte!

Însumînd o filozofie practică a trăirii, versurile lui Omar Khayyam sînt impregnate de un optimism reconfortabil, umbrit uneori de ușoare accente de melancolie. Poezia aceasta gnomică a scriitorului matematician și astronom are farmecul unei patetice meditații pe marginea existenței, concepută ca un ceremonial grav al marilor plăceri umane, trăite sub zodia fericită a cumpătării.

Dacă bei, bea cu-nțelepții ori cu fețe de lalele
rizătoare !... Nu bea multă băutură din ulcele,
nici prea des și-n văzul lumii !... Bea puțin și pe-ndelete,
bea arar, din vreme-n vreme, bea cu fața la perete...

Laconic, aforistic, mereu transparent, discursul poetic al lui Omar Khayyam pune în lumină fețele multiple ale unui poet filozof.

În *Fragmentele* sale despre literatură, Novalis afirmă la un moment dat că : *„Adevăratul poet este omniscient, fiind un autentic univers în miniatură"*.

Poetul acesta angelic, cu o viață extrem de scurtă (1772—1801), traumatizat de marea iubire retezată de moarte, avea un imens cult al științelor, ca și al marilor prietenii cu filozofii germani din tinerețea sa, alături de care și-a modelat concepția despre artă și existență. Convins de faptul că filozofia este *„sufletul vieții sale, cheia care îl duce spre sine însuși"*, Novalis se apropie cu entuziasm de Fr. Schlegel, Schleiermacher, Fichte, trăind un fel de stare febrilă de admirație și uimire în fața erudiției acestor mari gînditori. Într-o scrisoare adresată lui Fr. Schlegel, poetul *Imnurilor către noapte* mărturisea fără reticență ceea ce îi datora pe planul formației sale intelectuale : *„Prin tine am cunoscut cerul și infernul. Prin tine am gustat din pomul cunoașterii"*.

Dar și impresia produsă de tînărul poet asupra filozofilor și esteticienilor germani din acea vreme era foarte puternică. Fr. Schlegel îi mărturisea fratelui său că a cunoscut un scriitor foarte instruit, cu un chip fermecător, ochi negri, familiarizat cu ideile filozofice ale epocii, admirator al lui Platon, care în discuțiile despre cultură

aducea o căldură şi o pasiune ce contrastau sensibil cu sfiala sa obişnuită. În acest climat, favorabil marilor prietenii şi acte de afinitate intelectuală, Fr. Schlegel îi scria fratelui său în 1792 astfel: *„Soarta mi-a adus în palmă un om tînăr care poate deveni totul. Mi-a plăcut foarte mult şi m-am arătat faţă de el foarte binevoitor, deoarece şi-a deschis inima lui sfîntă cu toată generozitatea în faţa mea"*.

Deşi versurile lui Novalis nu aveau încă în anii de debut perfecţiunea la care acesta a ajuns nu multă vreme mai tîrziu, deşi limba poeziei sale nu era încă deplin formată, Fr. Schlegel mărturisea că autorul romanului *Heinrich von Ofterdingen* avea toate şansele să devină cel mai mare poet al vremurilor. Aşa cum au remarcat mulţi dintre contemporanii săi, există la Novalis o imensă voinţă de autocunoaştere şi autoperfecţiune, care viza toate planurile existenţei sale. În *Jurnalul intim*, scriitorul german exprima la un moment dat un principiu, care a devenit catehismul comportamentului său permanent: *„Mă gîndesc la mine însumi fără întrerupere, la experienţele şi actele pe care le îndeplinesc"*. Reflecţia aceasta nu trebuie înţeleasă ca o mărturisire a unui spirit egolatru. Novalis era în mod paradoxal un tip specific de *rêveur*, care unea atît în creaţia sa, cît şi în viaţa cotidiană, fantezia cu luciditatea. Întreaga sa existenţă a fost traversată de un puternic cult al valorilor morale, însăşi aspiraţia sa spre frumos părîndu-i-se viabilă numai atunci cînd avea o justificare etică şi slujea marile adevăruri ale vieţii. De aceea, atît viaţa sa intimă, marile prietenii, cît şi întregul univers sînt privite din perspectiva unui poet-pedagog care credea că *„are misiunea"*, că *„este chemat"* alături de alţii *„să educe întregul pămînt"*. *„Natura"*, adaugă el, *„trebuie să devină morală, noi sîntem*

educatorii ei". Crescut în cultul marilor valori ale culturii antichității, spirit modern, deschis spre înțelegerea fenomenelor de civilizație și cultură, Novalis credea profund în nevoia de desăvîrșire morală a ființei umane, încît în repetate rînduri și-a exprimat convingerea că un filozof sau un scriitor nu poate realiza o operă mare dacă nu este de o puritate morală ireproșabilă.

În *Fragmentele inedite*, destinate poeticii, Novalis demonstrează, de asemenea, că un scriitor trebuie să dispună de foarte mari calități și totodată să aibă o anumită manieră de viață pentru a putea realiza o operă, capabilă să încînte spiritul, să sugereze acea stare calmă de conexiune a cititorului cu întregul univers. Scriitorul german a ajuns la concluzia că poetul trebuie să fie un spirit moral, independent, străin de preocupările meschine, cu o mare mobilitate spirituală și o inimă deschisă spre solicitările majore ale vieții, cunoscător al unor variate științe, bun vorbitor, om cultivat, înzestrat cu o excelentă memorie.

Atributele cu care Novalis îi investea pe poeți ilustrează o exigență deosebită față de aceștia. Dar ceea ce scriitorul german cerea de la alții, își impusese și lui însuși. Deși a avut o viață extrem de scurtă, Novalis este unul dintre scriitorii cei mai cultivați ai vremii. El aduce cu sine în viața literară a Germaniei spiritul enciclopedic din veacul luminilor și entuziasmul profetului romantic, preocupat de ameliorarea lumii dintr-o altă perspectivă decît aceea a înaintașilor săi.

Reflecțiile lui Novalis despre natură, societate, istorie, limbă, psihologie, antropologie, estetică, literatură, poetică etc. pun într-adevăr în lumină virtuțile unui poet omniscient, paginile sale consacrate diverselor ramuri ale

ştiinţelor umaniste reprezentînd, aşa cum însuşi poetul dorea, un adevărat univers în miniatură.

Novalis crede în supremaţia frumosului natural asupra celui artistic.

De aceea, el consideră că *„universul cărţilor nu este decît o caricatură a lumii reale"*. Însăşi afirmaţia că : *„O carte este natura exprimată prin semne (ca şi muzica), dar mai completă"* face ca ideile scriitorului german să se întîlnească cu ale multor esteticieni contemporani, situîndu-se astfel pe poziţia unui genial anticipator. Ca şi mulţi dintre scriitorii romantici, Novalis are o imensă admiraţie pentru muzică. Cu multă vreme înaintea poeţilor simbolişti, autorul *Discipolilor din Sais* avansează ideea că arta de a scrie poate fi tratată muzical, poezia fiind prin însăşi natura sa muzică. De altfel, se poate afirma că Novalis e un adept al *panpoeziei.* Pentru el, poezia este realitatea absolută, este eroul filozofiei şi în acelaşi timp arta care se substituie corului antic în epoca modernă. Pictură a vieţii interioare şi muzică interioară, expresie a gîndirii filozofice şi a spiritului întregului univers, metafizică a lumii din epoca primitivă, poezia reprezintă în concepţia lui Novalis totul.

Ca şi Fichte şi Schleiermacher, Novalis pleacă de la premisa că poezia şi arta în general se constituie ca un mod de reprezentare a eului, proiectat asupra întregului univers. Dacă alianţa dintre raţiune şi fantezie duce la religie, dacă unitatea dintre raţiune şi cunoaştere duce la ştiinţă, poezia, ca expresie a fanteziei şi a raţiunii, este emanaţia specifică a eului sintetic al fiinţei umane şi a întregului univers, eul divizibil fiind în acelaşi timp apt să rămînă o imensă unitate.

Universul poetic conceput de Novalis este fundamentat pe convingeri de această natură. Idealismul său magic

conjugat cu panteismul, se constituie ca un suport al întregii sale creații literare. Visător în stare de veghe, Novalis este tipul poetului romantic care își dirijează în permanență actul spontan de creație spre un anumit program literar în sfera căruia adevărul se identifică cu binele și frumosul. Poezia lui Novalis se definește astfel ca o meditație continuă asupra existenței, marcată de sentimentul iubirii și al morții, al solitudinii și totodată al comunicării spirituale a întregului univers. Deși, în anii de debut, scriitorul german a cultivat un gen de poezie ocazională ca *Împăratul Iosif* sau *Lui Friedrich Wilhelm*, trebuie să precizăm că nici în această perioadă nu a lipsit din versurile sale sentimentul naturii și al trecerii timpului, elogiul trecutului îndepărtat, privit ca o epocă de aur, apologia poeziei ca filozofie asupra condiției umane. Semnificative în acest sens sînt versurile sale din *Lamentarea unui tînăr*, *Seara* sau balada *Nu știu ce*.

Dimensiunile filozofice ale poeziei lui Novalis capătă însă o profunzime puțin obișnuită abia în *Imnurile către noapte*. Starea de reverie romantică, meditația asupra sensurilor existenței, vibrația poetului în fața trecutului și a prezentului etc. reprezintă leit-motivele care traversează universul său poetic.

Admirator al lui Young pe care îl citise de foarte timpuriu, Novalis realizează cel dintîi o autentică poezie a nopții.

Traumatizat de iubire ca și de marile schimbări ale societății moderne, ce șocau dragostea sa pentru natura virgină, ca și admirația pentru marile tradiții, Novalis devine astfel cîntărețul înfiorat al nopții, al întunericului, care întreține marile mistere ale existenței și favorizează comuniunea spirituală cu întregul univers. Novalis este în mod evident un poet sentimental. Dar sentimentele

sale fundamentale se coagulează în jurul ideii de repliere din existență, de contopire cu o lume imaginară, concepută ca o proiecție posibilă spre toate dimensiunile timpului.

Emanație a unui eu extrem de sensibil și profund îndurerat, poezia lui Novalis este astfel o litanie tristă pe marginea existenței, care exprimă atitudinea unui poet solitar, ale cărui idealuri nu s-au putut armoniza cu acelea ale lumii în care trăia.

Poetul care spusese că *„gîndirea este numai un vis al sentimentului"*, aduce în întreaga sa operă starea de spirit a eroului său din romanul *Heinrich von Ofterdingen,* care caută floarea albastră deși știe că nu o va găsi niciodată.

Ecou tragic al unei epoci de profunde transformări, Novalis reprezintă în peisajul poeziei romantice europene o voce unică, ce se va auzi peste toate timpurile.

MIT ŞI REALITATE ÎN POEZIA LUI C. KAVAFIS

Cine a cunoscut o singură dată peisajul grecesc nu poate să nu rămînă pentru totdeauna profund impresionat de acea stranie îmbinare de piatră, pămînt şi apă, peste care se revarsă o orbitoare baie solară. Am amintit acest detaliu specific pentru universul meridional în care vestigiile antichităţii rămîn ca nişte mărturii solitare într-un spaţiu modern, fiindcă, într-o manieră sau alta, toate acestea intră în universul literar al fiecărui scriitor grec, constituind o adevărată poezie a elementelor cosmosului.

Cititorul care străbate spaţiul poetic creat de Constantin Kavafis are sentimentul unui complex voiaj gnoseologic într-o lume în care se familiarizează cu toate dimensiunile timpului. Poetul acesta care şi-a petrecut viaţa la Constantinopol, Alexandria şi Londra, avînd parcă ceva din structura aedului nomad, nu poate fi considerat un cîntăreţ al evenimentelor istorice în sine. Poezii *ca Termopile, Caii lui Ahile, Regii alexandrini, Mormîntul lui Iases, Darius,* nu reprezintă doar un act de reconstituire epică a unor fapte de mare rezonanţă. Ele sînt, de fapt, o asumare efectivă a unei stări existenţiale, o diagramă lirică a unui timp în care scriitorul se instalează pentru a putea dialoga cu contemporanii săi.

Umanizarea unui detaliu mitic cunoscut, prin integrarea într-o amplă perspectivă despre condiția umană, este de natură să genereze un fior liric de profundă vibrație interioară. Poezia *Caii lui Ahile* ni se pare cea mai elocventă pentru această manieră de introducere a cititorului în una din dimensiunile permanente ale existenței.

Constantin Kavafis este adeptul unui discurs poetic ascetic, lipsit de orice stridențe lirice și ornamente stilistice inutile. Poetul acesta care descinde din romantismul întîrziat al Greciei moderne, care intuiește sensurile estetice ale sugestiei din literatura simbolistă și admiră viziunea picturală detașată din lirica parnasiană, lasă impresia unui gravor minuțios, capabil să imprime imaginii o simplitate asemănătoare cu cea din arta bizantină. Poezia *Itaca* reprezintă un asemenea voiaj liric printr-un spațiu mitic a cărui transperanță lasă să se întrevadă fuziunea dintre trecut și prezent.

Dar Constantin Kavafis nu este doar poetul spațiilor ample, încărcate de mituri sau arheologul unui univers spiritual îndepărtat. În trecut el caută cu precădere etimonul specific al spiritului modern, rezonanța vechii Elade în contemporaneitate. Poezia *Pe un țărm italian* reprezintă astfel o subtilă parabolă despre răspunderea civică, un vibrant apel la dragostea de țară. Totul este însă realizat printr-un discurs poetic care subliniază detalii comportamentiste, scriitorul adoptînd atitudinea unui reporter clarvăzător, care consemnează metamorfozele unei conștiințe.

Dar genul în care poetul grec excelează este reprezentat, după părerea noastră, de poezia fluxurilor de conștiință. Confruntarea conștiinței umane cu trecerea timpului, constituie *situația-limită* fundamentală din care Kavafis scoate efectele lirice cele mai puternice. Situat

sub zodia lui Cronos, integrat în viziunea heraclitiană a eternei treceri, omul din poezia lui Kavafis își rememorează traiectul vieții, își confruntă sentimentele difuze cu spațiul intim ce aparține unui anumit trecut sau își face bilanțul existenței. Poezia tinereții, ca și a senectuții, capătă astfel în creația scriitorului grec anumite inflexiuni în care se interferează duioșia cu ironia ce nu anulează însă compasiunea. Asemenea drame anonime se petrec în spații mici, claustrate. Ele sînt consemnate fără excese patetice în poezii ca *Ferestrele* și *Un bătrîn*. Pe această cale, faptul cotidian și cel istoric, detaliul mitic și cel real compun coloanele axiale ale universului poetic creat de Kavafis. Scriitorul acesta care a strîns foarte puține opere în volum, care nu a ezitat să-și difuzeze poeziile pe foi volante, este astăzi o autentică prezență europeană.

ÎNSEMNĂRI DESPRE POEZIA AFRICANĂ

Există continente ale poeziei de care europenii au luat act relativ tîrziu. Printre acestea se situează Africa. Pentru un ins neavizat, cultura africană trăiește doar prin cîteva monumente nemuritoare, care sînt expresia unei civilizații străvechi. Dar cine depășește aceste prejudecăți și se apropie cu pasiune de literatura africană a negrilor, are revelația unei arte profunde, sincere și plină de rafinament. Dacă marinarii din secolul al XV-lea au descoperit în imensul continent african vestigiile unor vechi civilizații peste care s-a revărsat mai tîrziu barbaria conchistadorilor, oamenii de știință și istoricii fenomenelor de cultură au fost adeseori uluiți de originalitatea unor creații aproape necunoscute. Asemenea constatări l-au determinat pe Leo Frobenius să vorbească despre existența *culturilor superioare* africane, demonstrînd că prejudecățile aberante despre *„negrii barbari"* sînt o invenție a unor coloniști înrăiți.

Se știe doar că poezia africană orală are o tradiție foarte îndepărtată, dar textele păstrate sînt foarte puține. Poeții africani s-au bucurat însă mereu de un imens prestigiu în fața colectivităților umane din care fac parte. Un comentator al poeziei africane menționează faptul că în Ruanda, unde din anul 1100 pînă astăzi stăpînește

dinastia Banyiginya, poeții au beneficiat de o atenție deosebită. Legile locale de aici au statornicit faptul că cel care a creat o poezie intră în mod firesc în corpul poeților. Datoria lor este de a-și răspîndi operele din om în om, din sat în sat, încît să se poată păstra din generație în generație. Dorința de a scrie aceste poezii și de a le păstra pentru eternitate a căpătat în ultima vreme un caracter din ce în ce mai accentuat. Poezia *Kudjowu și elefanții*, scrisă în limba Joruba, s-a păstrat pe calea scrisului. Dar cititorii de cărți sînt și astăzi foarte puțini în continentul african. Chiar și acolo unde aceștia există, ei s-au format în școlile și universitățile occidentale, iar limbile de largă circulație în care pot comunica sînt cele europene. Faptul este explicabil și atunci cînd apreciem relațiile dintre țările africane dintr-o altă perspectivă. Se știe doar că pe acest continent, plin de contradicții și surprize, se vorbesc cam 1 000 de limbi și dialecte. Ori, în această situație, comunicarea scriitorului cu publicul nu se poate încă realiza pe un plan mai larg decît prin intermediul unor limbi de circulație, ca franceza, engleza, mai rar spaniola și italiana.

Situația scriitorilor africani este diferită de la o țară la alta, dar atitudinea lor față de destinul popoarelor din care fac parte însumează anumite trăsături comune. Cei mai mulți poeți africani se consideră exponenții spirituali ai popoarelor lor. Ei luptă împotriva asupritorilor străini, atît prin scrisul lor, cît și prin activitatea politică, Leopold Sedar Senghor, fiind un exemplu elocvent de scriitor și om politic. Poezia africană pleacă de la anumite realități naționale, care au adeseori un caracter tragic. Acest context face ca poeții să fie în primul rînd spirite moraliste, critice și acuzatoare. De aceea, versurile multora dintre ei reprezintă o chemare la unitate

şi luptă pentru independenţă naţională, un îndemn spre luminare prin cunoaşterea slovei cărţii, un avertisment împotriva fanatismului şi asupririi coloniale. Didactică şi moralizatoare, poezia unor scriitori cunoscuţi ca Alexis Kagame, Alfred David Mbeba, James J. R. Jalobe, Shaaban Robert şi Schele Kibwana este ilustrativă în acest sens.

Dar nu este mai puţin adevărat că în anumite ţări şi provincii africane, literatura militantă este sever sancţionată de autorităţile coloniale. Un cercetător german ne informează că în Kenya pînă şi deţinătorii unor poezii cu caracter protestatar erau aspru pedepsiţi de legile locale.

Privită în ansamblul ei, poezia africană reprezintă o permanentă pendulare între tradiţie şi modernitate. Scriitorii au frecvent nostalgia unor obiceiuri străvechi, ameninţate de invazia civilizaţiei moderne aduse de colonialişti. Literatura africană este adeseori impregnată de o filozofie simplă şi practică, ce se identifică cu anumite credinţe locale. Europenii iau act de acest mod de gîndire din două scrieri fundamentale, *La Philosophie bantou*, Elisabethville, 1945, şi *Présence africaine*, Paris, 1949. Din aceste opere rezultă imaginea unei filozofii ţărăneşti şi practice, care reprezintă un stimulent pentru faptele majore. Filozofia bantu apare astfel ca o meditaţie asupra forţei vieţii care se identifică cu întregul univers. Forţa aceasta latentă zace în plante, animale, umbre visuri etc. În acest univers, omul constituie forţa supremă şi scopul său trebuie să fie acela de a-şi conserva puterea, nu de a o pierde, de a imprima fiecărei acţiuni un caracter util, pozitiv, de a supravieţui prin urmaşi.

Aici se găsesc de fapt atît temeliile poeziei cosmice cît şi ale celei didactice şi moralizatoare. Este elocvent faptul că şi versurile poetului martinican Aimé Cesaire sînt impregnate de acelaşi spirit. Pentru el, pămîntul este corpul, este femeia care trebuie însămînţată. Munţii, apele, izvoarele, dealurile sînt formele vizibile ale creaţiei. Poezia africană se caracterizează însă printr-un discurs poetic foarte variat. Versul este adeseori cantabil, alteori are ritmuri stridente care amintesc sonoritatea tobelor din triburi. Enunţul verbal se configurează fie sub forma unui act patetic de comunicare obişnuită, fie sub cea a decupării versului în structuri sonore, cu o dispunere grafică deosebită, ca în poezia suprarealistă. Dacă la Leopold Sedar Senghor predomină versul grav care reconstituie o lume plină de mister, la Birago Diop ne frapează repetiţia fascinantă, obsedantă. În schimb, la Flavien Ranovia poezia este inventar de obiecte, iar la Dennis Schukude Osadebai mesajul protestatar are un caracter de manifest.

Orfeu cel negru are astfel feţe multiple. Dureros şi melancolic, răzvrătit şi violent, solidar cu cei oprimaţi sau repliat într-o resemnare tristă, cîntecul liric al continentului negru este poezia majoră izvorîtă din sursele originare ale existenţei acestei lumi în plină transformare.

La 30 octombrie 1972 s-a împlinit un veac de la naşterea autorului *Cimitirului marin.* În acest îndelungat răstimp, criticii literari au emis în legătură cu opera sa literară, ca şi cu motivaţia actelor sale de creaţie, opiniile cele mai contradictorii. Dacă Gaëtan Picon afirma în *Panorama noii literaturi franceze* că Paul Valéry este tipul scriitorului complet, considerîndu-l în acelaşi timp cel mai reprezentativ poet al generaţiei sale, Georges-Emmanuel Clancier afirmă în maniera cea mai tranşantă că creatorului Domnului Teste ***„nu este poet decît dintr-o anumită slăbiciune faţă de sine însuşi"***. Opera sa poetică admirabilă, pe care o consideră produsul unui spirit deosebit, este apreciată de acesta ca o creaţie minoră. Deplasînd accentul pe finalitatea scrierilor autorului, un alt comentator al lui Paul Valéry, Jacques Chartier, nu ezită să afirme că acesta acorda creaţiei literare doar o importanţă relativă, suspiciunea sa asupra operei de artă rezultînd din faptul că nu l-ar fi reprezentat decît într-o măsură foarte mică. *(Tu es témoin que je n'ai jamais fait ce que j'ai voulu.)*

Trebuie să mărturisim că cititorului contemporan care parcurge operele sale fundamentale, dar nu-şi construieşte anumite puncte de vedere doar din unele mărtu-

risiri de credință de circumstanță, îi este greu să adere la o asemenea opinie.

Atît în îndelungatele sale perioade de tăcere, cît și în anii în care a avut o activitate literară febrilă, Paul Valéry s-a comportat ca un poet total, care concepea creația literară ca o aspirație spre absolut. Ideea că poezia lui Paul Valéry este un simplu „joc mintal", o proliferare de cuvinte care se nasc din alte cuvinte, ni se pare de asemenea eronată. Este adevărat că scriitorul francez, afirma că poezia este „limbaj în limbaj". Dar de aici nu se poate desprinde concluzia că ar fi militat pentru o literatură lipsită de idei. Referindu-se la creația poetică a lui Mallarmé, el nu ezita să afirme că versurile acestuia sînt „strălucitoare, dar totuși fără fond".

Pentru autorul *Introducerii în metoda lui Leonardo da Vinci*, poezia este rezultatul unei profunde combustiuni interioare, care unifică pe un plan superior vibrația pur afectivă cu cea intelectuală. Concepută ca o unitate între stratul fonic și cel semantic, lirica lui Paul Valéry este un act specific de cunoaștere, în care contactul conștiinței cu realitatea facilitează interferența între senzația materială și ecoul ei intelectual. Cerebrală, poezia scriitorului francez nu-l privează pe cititor de trăirea ei afectivă, mediată de idee. Tipice în acest sens nu sînt numai anumite poezii cu caracter antologic, ca *Cimetière marin* sau *La jeunne parque* care însumează anumite detalii autobiografice, ci și alte versuri obișnuite din opera sa pe care le desprindem din *Interior*.

O sclavă ce are ochii încărcați cu lanțuri moi
La flori îmi schimbă apa și pure mîini apoi,
Scăldată în oglindă, dă tainicului pat.

O fată între ziduri apoi a așezat
Ce-n vis îmi rătăcește cu pași ritmînd cadența,
Ea-mi trece prin privire, dar nu-i sfărîm absența
Precum trece prin sticlă o rază de la soare,
Iar aparatul minții din somnu-i nu tresare.

(tr. ION I. CIORĂNESCU)

Concepînd poezia ca o severă construcție arhitectonică, așa cum rezultă și din *Cantique des colonnes,* Paul Valéry aduce prin întreaga sa creație mărturia unei autentice aspirații spre puritate, literatura fiind pentru scriitorul francez un dialog cu el însuși și prin el însuși cu întreaga umanitate. Aici rezidă, în ultimă instanță, secretul devenirii lui în timp, deschiderea sa permanentă spre viitor.

La început poezia a fost muzică şi declamare. Barzii antichităţii, trubadurii, minesengherii au creat, după cum se ştie, o imensă literatură care unea adeseori cuvîntul cu muzica. Dar din momentul în care poezia a devenit autonomă faţă de muzică, transpunerea ei pe plan melodic nu a fost întotdeauna de natură să o avantajeze, dimpotrivă, succesul facil al unor versuri asigurat pe această cale, a dus la perimarea lor neaşteptat de grabnică. Au existat, desigur, şi poeţi care au suportat bine acest examen dificil. Rictus, Klabund, Prévert, pentru a indica doar cîteva nume, se înscriu în suita cazurilor fericite. Songurile lui Brecht pledează, de asemenea, pentru o conjugare izbutită a cuvîntului cu muzica. Dar prestigiul muzicii susţinute de mari cîntăreţi şi al poeziei, cultivate de scriitori care au trăit seducţia altor arte, s-a soldat şi cu iniţiative de alt gen. Se ştie doar că Sartre şi François Mauriac au scris pentru Juliette Greco, iar versurile lui Jacques Prévert au fost cîntate de unii dintre cei mai de seamă cîntăreţi ai vremii noastre.

În ultimele decenii s-a produs, mai ales în peisajul poeziei franceze, un fenomen deosebit. Acei care au ur-

mărit mărturisirile de credință ale unor poeți au putut constata o anumită dramă pe care mulți dintre aceștia o trăiesc în fața crizei poeziei. Experimentele multiple încercate asupra cuvîntului, colajul adus de poezia concretă, ermetizarea excesivă a discursului poetic au făcut ca poezia să treacă printr-un mare impas, pierzîndu-și astfel publicul care s-a îndreptat cu precădere spre roman. În această etapă se pare că poezia autentică s-a deplasat spre zona sa originară, cînd cuvîntul era însoțit de melodie, configurîndu-se o adevărată generație de trubaduri moderni. Romulus Vulpescu atrăgea atenția asupra acestui fenomen acum cîțiva ani. Revenim asupra lui cu convingerea că o mare parte dintre cîntăreții francezi contemporani ca Charles Trenet, Leo Ferré, Charles Aznavour, Barbara, Jacques Brel, Georges Moustaki, se înscriu în rîndurile celor mai de seamă poeți contemporani din Franța. Este adevărat că în critica literară franceză actuală, asemenea afirmații tranșante nu s-au făcut. Dar faptul că acești cîntăreți sînt considerați niște poeți autentici rezultă și din seria de volume ale versurilor lor publicate de editura Seghers. În anul 1962 a apărut o culegere din versurile lui Leo Ferré, după care a urmat Georges Brassens (1963), Jacques Brel (1964), Charles Trenet (1964), Charles Aznavour (1964), Barbara (1968), Serge Ginsburg (1969), Georges Moustaki (1970).

Cîntecul francez se înscrie astfel în spațiul unic al poeziei, care își cîștigă astfel o nouă dimensiune prin contactul său multiplu cu un public foarte larg. Poeții care cîntă aduc în creația actuală vibrația lirică a contactului cu realitatea cotidiană, mesajul luptei pentru libertate, ironia vieții mic burgheze, umorul declanșat de pla-

titudinea existenţei fără perspectivă, tristeţea solitudinii, gravitatea iubirii şi a morţii.

Un univers specific de existenţă se configurează prin aceste versuri care introduc în muzica contemporană o evidentă dimensiune filozofică.

Parcurgerea volumelor de versuri ale acestor cîntăreţi poeţi demonstrează cu prisosinţă necesitatea unei antologii româneşti. Aştept cu nerăbdare întîlnirea cu poetul zilelor noastre care va transpune fiorul acestei literaturi autentice în limba română.

Există poeţi cu care ne-am obişnuit de multă vreme. Versurile lor ne sînt familiare, iar ritmurile intime ale discursului lor poetic s-au întipărit în memoria noastră. Îndrăgiţi pentru o anumită sonoritate a limbajului original, intraţi în intimitatea noastră prin jocul graţios al anumitor vocabule, aceşti poeţi, cînd sînt tălmăciţi într-o altă limbă, pot să ne producă uneori mari dezamăgiri. De aceea am întîrziat un anume timp să deschid masivul volum care cuprinde versiunea românească a operelor lui Guillaume Apollinaire, publicate în Editura Univers (1971).

Prima lectură-sondaj a unor poezii cu caracter diferit mi-a anulat orice temere. Frumoasa ediţie alcătuită de Virgil Teodorescu, cu o subtilă şi sensibilă prezentare a poetului francez, realizată de Vasile Nicolescu, nu trădează cu nimic valenţele estetice ale textului original. Versiunea românească a operelor lui Apollinaire care cuprinde traduceri semnate de Virgil Teodorescu, Mihai Beniuc, Vasile Nicolescu, Nina Cassian, Leonid Dimov, Taşcu Gheorghiu, Gellu Naum, Ioan Caraion şi Augustin Doinaş, este o adevărată sărbătoare a poeziei. Faptul acesta este cu atît mai îmbucurător, cu cît varietatea discursului poetic creat de scriitorul francez a constituit o

probă grea chiar pentru nişte poeţi şi traducători încercaţi, cum sînt cei mai înainte amintiţi.

Guillaume Apollinaire nu este un poet monocord, iar tiparele stilistice ale versurilor sale au o uluitoare diversitate, care susţine o gamă de tonalităţi afective extrem de bogată. Descinzînd din Malherbe şi Villon, Nerval şi Laforgue, Racine şi Verlaine, autorul *Caligramelor* este clasic şi modern în acelaşi timp. Mărturisirea sa că *„Cea mai bună modalitate de a fi clasic şi ponderat este de a fi poetul timpului său şi de a nu sacrifica nimic din ceea ce anticii au putut să ne înveţe"*, se înscrie în mod firesc în programul său poetic. În maniera simboliştilor, Apollinaire scrie legende pline de mister, cultivă poezia melancolică şi muzicală. Dar în acelaşi timp, scriitorul care reclamă o libertate totală pentru poezie încearcă experienţa dicteului verbal, sugerează zonele ezoterice ale existenţei, compune poeme-conversaţie, rupe discursul poetic în enunţuri cu o dispunere grafică inedită, explorează inconştientul şi nu ezită în faţa exploziei de cuvinte uzuale. În *Frumoasa roşcată*, care este o fascinantă autobiografie lirică, poetul face o profesiune de credinţă :

Eu cuget asupra acestei dispute lungi asupra tradiţiei
Şi inovaţiei
asupra ordinei şi aventurii.

Sentimental în *Podul Mirabeau* şi *Cîntecul celui neiubit*, ironic şi gata să violenteze limbajul clasic, în *Răspunsul*, sedus de sentimentul timpului heraclitian în *Călătorul*, ca atîţia alţii dintre simbolişti, romantic în *Poeţii*, declanşator al dicteului suprarealist în *Porumbiţa înjunghiată* şi *Havuzul*, Guillaume Apollinaire este un poet proteic care nu-şi refuză dreptul de a experimenta

formulele literare cele mai neaşteptate. Scriitorul care credea că poezia este generată de imprevizibil, de surpriză, care trăise o cumplită spaimă în faţa unui alt experimentator ce cutreierase toate meridianele globului (Blaise Cendrars) reprezintă, alături de Max Jacob şi Picasso, valul nou al artei care se instaura în cultura franceză la răspîntia dintre două veacuri. Cu Apollinaire se configurează un nou univers literar, susţinut de un discurs poetic specific. Retorica poeziei trece printr-o profundă metamorfozare care se înscrie în conştiinţa veacului. De aceea, volumul de scrieri alese, publicat în limba română cu aceeaşi acurateţă a aparatului critic ca şi ediţia franceză din Pleïade, ne produce o satisfacţie deplină pe care dorim să o împărtăşim tuturor iubitorilor de poezie.

Există o poezie a spaţiilor claustrate şi mici, a obiectelor familiale şi a florilor, a universului miniaturizat în care eul poetului colocvială blînd cu animalele care-şi întind boturile lor calde şi umede spre uşă sau spre fereastră. Francis Jammes este poate scriitorul cel mai ilustrativ în acest sens. Dar în acelaşi timp există o vibrantă şi seducătoare poezie a universului deschis, a marelui spaţiu itinerant, faţă de care scriitorul se comportă ca un pasionat colecţionar de senzaţii eteroclite şi puternice, încît opera sa se converteşte într-un imens muzeu imaginar al lumii. În acest spaţiu poetic atît de fertil se înscrie creaţia literară a lui Blaise Cendrars (1887—1961), care poate fi considerat un adevărat *poet itinerant.*

De la volumul de început, intitulat sugestiv *Monde entier* pînă la *Au coeur du monde*, care marchează sfîrşitul unui traseu literar cu o amprentă unică, cititorul poate descifra cu uşurinţă năzuinţa scriitorului francez de a se transforma cînd într-un martor înfiorat, cînd într-o conştiinţă sensibilă a întregului univers.

Pasiunea pentru necunoscut, instabilitatea, oroarea faţă de viaţa sedentară mediocră, fac parte din suita aces-

tor date elementare care trebuie să se fi imprimat în memoria involuntară a poetului încă din anii copilăriei.

Născut în Elveţia dintr-un tată elveţian şi dintr-o mamă scoţiană, care moare de timpuriu, iubitor de vinuri şi aventuri cu tentă exotică, Blaise Cendrars îşi petrece copilăria în Egipt, Neapole şi Montreux. Destinul capricios al tatălui îl aduce astfel pe acest spirit febril în contact cu marea şi palatele egiptene, cu existenţa trepidantă din Italia, ca şi cu luxul apăsător şi sufocant din marile apartamente şi castele din Franţa.

Poetul cu obrazul brăzdat de timpuriu de puternice riduri, cu gura senzuală şi privirea caldă, cuceritoare, reflecta adeseori asupra arborelui său genealogic care, se pare că i-a imprimat în sînge dorinţa irezistibilă de aventuri.

Suis-je pélagien comme ma nounou égyptienne ou suisse comme mon père,
Ou italien, français, écossais, flamand comme mon grand-père.

. . . .

Pourtant je suis le premier de mon nom puisque, c'est moi qui l'ai inventé de toutes pièces.

Într-adevăr, Blaise Cendrars este creatorul destinului său plin de peripeţii, petrecut pe toate meridianele globului, aşa cum este şi creatorul gloriei care se poate ataşa de numele său, deoarece se situează în rîndurile scriitorilor care au revoluţionat poezia franceză în primele decenii ale secolului nostru.

Blaise Cendrars face parte din familia de spirite a lui Rimbaud şi Apollinaire de care îl lega o admiraţie reciprocă.

La vîrsta de 15 ani pleacă de acasă, atras de forța miraculoasă a necunoscutului. Întîlnirea sa cu polonezul Rogovin, care era un straniu explorator și aventurier, îl duce spre Siberia, unde căutau diamante și obiecte rare. Așa începe existența trepidantă a tînărului poet care cunoaște foamea și sărăcia, satisfacția acumulării unei averi fabuloase pe care o pierde repede, spaima traficului cu valori interzise, exotismul oriental și civilizația americană, căldura toridă a Africei și gerul siberian, imensitatea oceanelor și durerea emigranților fără lucru, farmecul artei și aventura neloială, riscul morții și căldura marilor prietenii.

Vocația aceasta de explorator al unor arii geografice necunoscute, care-l apropie de profilul spiritual al îndrăzneților călători din Renaștere, este mărturisită de scriitor fără nici o reticență. *„Am gustul riscului. Nu sînt un om de cabinet. Niciodată nu am putut rezista chemării necunoscutului. Scrisul este actul cel mai potrivnic temperamentului meu. Sufăr ca un condamnat cînd trebuie să rămîn între patru pereți și să înegresc hîrtia, iar afară viața palpită. Aud claxonul mașinilor, fluieratul locomotivelor, sirena vapoarelor... Atunci visez la acele țări pierdute pe care încă nu le cunosc."*

Blaise Cendrars este un autodidact. Totuși, el nu încearcă să revoluționeze poezia franceză dintr-un pur instinct artistic care să-l fi mînat spre detectarea noului. Prietenia lui cu Apollinaire, Robert Delaunay, Fernand Léger, Chagall, Picasso, Erik Satie, Stravinski și Honegger a constituit un stimulent deosebit pentru descoperirea căilor de înnoire a artei.

Dar decisivă pentru cariera sa literară rămîne experiența de viață, concepută ca o imensă aventură spre necunoscut. De altfel, poetul mărturisește cu legitimă satis-

facțic sursele creației sale literare : *„Mais quand on voyage, quand on commerce, quand on est à bord, quand on envoie des lettres océan, on fait de la poèsie“.*

Într-adevăr, poezia lui Blaise Cendrars este cronica unei biografii încărcate, expresia unei existențe diseminate pe toate meridianele globului. Geografia lirică a lui Blaise Cendrars înscrie astfel în palmaresul creației sale farmecul unor orașe și insule exotice, traversarea unor imense spații cu trenul sau cu vaporul, viața trepidantă din marile porturi, destinul unor oameni necunoscuți, scena lumii devenind astfel un imens spectacol pentru acest *„Homer al transsiberianului“*, cum îl numea pe bună dreptate un scriitor american. De aceea, pe itinerarul jurnalului său liric figurează poezii ca : *Bombay Express, Rio de Janeiro, La plage de Guaraja, Paris, Saint-Paul, Orion, L'Equator, Cap Frie, Cabine No. 2, A quai* etc.

Poezia lui Blaise Cendrars este susținută de un discurs literar simplu, care are farmecul enunțului oral din convorbirile cotidiene. Ironic, patetic, umoristic, violent sau plin de o afecțiune profund umană, discursul poetic construit de scriitorul francez are mereu transparență și forță de seducție.

Scriitorul care afirmase că *„Singurul fapt de a exista este o veritabilă fericire“* poate fi considerat cel mai de seamă poet itinerant al epocii noastre.

JACQUES PRÉVERT SAU PENDULAREA ÎNTRE POEZIE ȘI ANTIPOEZIE

Audiența de care se bucură poezia lui Jacques Prévert pe diferite meridiane ale globului pune în lumină destinul literar al unui poet fericit. Filonul sentimental care străbate multe din versurile sale, inflexiunile lor lirice profunde, susținute de un discurs poetic muzical reprezintă doar unele dintre cauzele menite să faciliteze receptivitatea largă și adeseori entuziastă față de opera unui scriitor care pare să se fi programat cu cele mai bune intenții pentru un public foarte larg. Însuși faptul că versurile acestui poet sentimental al foburgurilor au fost cîntate de Yves Montand, Mouloudji, Juliette Greco și Fabian Loris, demonstrează că ne găsim în fața unui trubadur modern din familia de spirite a lui Clement Marot, Rictus și Klabund, ce anunță cel puțin pe anumite planuri pleiada cîntăreților poeți din epoca noastră.

Dar Jacques Prévert întrunește și alte condiții ale poetului fericit. Itinerariul pe care îl descrie opera sa ne permite să recunoaștem o anumită cale aventuroasă, plină de riscuri, străbătută și de alte generații anterioare de poeți, dar fără succes. Autorul volumelor *Paroles* (1947), *Spectacles* (1951), *La pluie et le beau temps* (1955) și *Histoires* (1963) nu este doar un poet sentimental, neoromantic, cum își propun să apară în fața cititorilor numeroși

poeţi contemporani din diferite ţări europene. Dimpotrivă, el caută să detecteze anumite iradiaţii afective într-un univers al locurilor comune care prin însăşi natura lor par să fie condamnate la o degradare şi banalitate, incompatibile cu poezia. Jacques Prévert este în primul rînd un *poet al faptului divers*. Întreaga sa operă este susţinută de o retorică specifică a fenomenului cotidian. Or, proiectarea unor stări de melancolie, regret sau tristeţe peste un univers reificat, de o frapantă monotonie, este un act de mare îndrăzneală şi numai ingeniozitatea unui poet autentic a putut duce la obţinerea unor stări poetice, într-o zonă existenţială, aparent incompatibilă cu acestea. *Cafeaua de dimineaţă*, de pildă, este o adevărată poezie a privirii. Poetul notează gesturi obişnuite. Privirea sa se comportă asemena unei camere de filmat care înregistrează aspecte din viaţa domestică obişnuită.

El şi-a pus cafeaua
Liniştit în ceaşcă
Laptele l-a pus în
Ceaşca de cafea
Zahărul l-a pus în
Cafeaua cu lapte
Şi cu linguriţa
L-a amestecat
A băut cafeaua
Ceaşca a lăsat.

Maniera de relatare a faptelor este asemănătoare cu aceea din romanul comportamentist sau din filmul care refuză în mod programatic sondajul interior. Solicitat de gestul exterior semnificativ, Jacques Prévert reconstituie un traseu care are un epilog cu inflexiuni sentimentale.

Şi s-a ridicat
Fără să mă privească
Şi-a pus pălăria
Cu un gest distrat
Şi-a luat pe umeri
Mantaua de ploaie
Pentru că ploua
Apoi a plecat.

Dar privirea care reconstituie acest traseu aparent banal, participă la o mică dramă. Şi atunci ochiul înfiorat se întoarce de la cel privit spre cel care se priveşte...

Ş-atunci mi-am strîns
Fruntea grea în palme
Şi-am plîns, am plîns...

Jacques Prévert inovează de fapt poezia prin procedeul arhicunoscut al împrumuturilor din alte arte. El nu ezită astfel să facă apel la o anumită tehnică de reconstituire a realităţii, frecventă în filmul modern, în romanul comportamentist sau uneori în pictură. Evident că el nu este cel dintîi care se încumetă să facă o asemenea încercare. Poeţii futurişti au mers pe aceeaşi cale, iar unii dintre scriitorii suprarealişti au procedat la fel. Dar acolo unde aceştia au eşuat, Jacques Prévert a izbutit, un anume dozaj al reţetei sale literare împiedicîndu-l să repete excesele înaintaşilor prea înverşunaţi de invenţia spargerii unor convenţii literare.

La prima vedere, o pezie ca *Alicante* pare o natură moartă, reconstituită prin mijloace specifice creaţiei lirice. Dar în mod subit inventarul unor lucruri îşi schimbă traseul şi proiecţia eului acoperă decorul aparent neutral cu o puternică undă de lirism.

O portocală pe masă
Rochia ta pe covor
Și tu în patul meu
Cadou gingaș al clipei
Nocturna mea răcoare
Căldura vieții mele.

Jacques Prévert este tipul poetului care își propune în mod programatic să demitizeze realitatea. Faptul acesta are numeroase consecințe pentru creația sa literară. În primul rînd, foarte multe aspecte din viața cotidiană, considerate incompatibile cu poezia, sînt acceptate în mod ostentativ în universul său literar. În al doilea rînd, o sumedenie de detalii care se părea că nu pot fi reprezentate în poezie decît printr-un discurs literar grav, sînt deturnate de scriitorul francez în adevărate acte de deriziune. Cîntată în atîtea feluri de poeți, iubirea nu mai este reprezentată de Jacques Prévert prin anumite clișee literare cunoscute. Autorul poemului *Strada Senei* ridică măștile personajelor sale, le surprinde anumite ticuri, gînduri ascunse, intenții greu de mărturisit. Este semnificativ faptul că într-o asemenea poezie discursul literar se apropie de tehnica relatării în proză. Versul devine o narație simplă de evenimente, o notație malițioasă de gesturi, apte să deturneze o situație gravă într-o scenă ridicolă.

Pe strada Senei colț cu altă stradă
seara
La ora zece și jumătate
un om se clatină... un tînăr
cu pălărie
cu impermeabil
*și-*o *femeie-l zgîlțîie.*

Scena aceasta mută, aglomerată în mod deliberat de foarte multe enunțuri informaționale exacte, care sugerează un portret balzacian, se convertește într-un dialog aparent patetic, subminat însă de autor prin detalii generatoare de umor.

Pierre să-mi spui adevărul
Pierre să-mi spui adevărat
vreau să știu totul
spune-mi adevărul
acum femeii pălăria-i cade.

Dar ca și în romanele lui Nathalie Sarraute, subconversația penibilă este mereu ascultată de un martor invizibil și omniscient, a cărui privire și judecată necruțătoare demitizează totul.

E prizonier (Pierre)
e încolțit de propriile lui făgăduieli...
în fața lui —
mașina asta de socotit și de văitat
mașina asta de bătut scrisori de dragoste
mașina asta de oftat
îl prinde...
și se ține scai de el...
Pierre să-mi spui adevărat.

Convertirea unor situații grave în ridicol, demitizarea unor gesturi sacrale, deschiderea totală a universului liric spre un context de o banalitate terifiantă reprezintă de fapt asaltul masiv al *antipoeziei* în sfera tradițională a poeziei. Dar dacă aceeași dorință a unora dintre poeții suprarealiști s-a convertit într-o scriitură de o covîrșitoare

banalitate, Jacques Prévert şi-a asigurat în permanență un anumit spațiu de recul, o distanță semnificativă față de *infralumea* pe care o introduce în opera sa.

Adept convins al unei *poezii-spectacol* ,făcută mai ales pentru a fi ascultată, Jacques Prévert construieşte adevărate comedii în miniatură, cultivă balada cu intrigă şi epilog, scrie versuri care au valoarea unor adevărate pagini de caracterologie în roman.

Acestea sînt de fapt planurile şi modalitățile prin care scriitorul francez realizează *antipoezia*. Ceea ce a reprezentat *antiteatrul* şi *antiromanul* în comparație cu genurile tradiționale, reprezintă de asemenea *antipoezia* în domeniul creației lirice. Croce nu a înțeles-o şi a respins-o, pornind de la cazurile eşuate în vremea sa. Erich Kästner şi Brecht au avut de asemenea structura scriitorilor destinați să facă *antipoezie*. Dar multe din creațiile lirice ale acestor poeți sînt banale şi minore. În cultura română, Marin Sorescu s-a instalat şi el pe acest teren plin de riscuri, dar nu a izbutit să realizeze decît o poezie de demonstrație, incitat de experiența poetului francez.

Jacques Prévert a izbutit să impună genul, *antipoezia* constituindu-se ca o nouă manieră de reprezentare a vieții în societatea modernă desacralizată, ca o forță de şoc a prejudecăților, ca o modalitate de persiflare a unei lumi sclerozate. *Riviera* are această imensă forță de şoc, rezultată din capacitatea de caricare a personajului adus pe prim plan, ca şi a întregii lumi mondene degradate.

Întinsă pe şezlong cît e de lungă
o doamnă cu limba ofilită
o doamnă foarte în etate
o doamnă foarte lungă
mai lungă decît propriul ei şezlong

pe lungul ei șezlong șade lungită
firește i s-a spus că marea e aproape
și-atunci ea o privește dar nu o vede
iar președinții trec și o salută cu plecăciuni adînci
ea e baroana Crin
regina cariei dentare
iar soțul ei este baronul Crin
necontestabil rege al bălegarului de iepure.

Viața prozaică este astfel reprezentată în mod deliberat prin versuri prozaice. Anumite cuvinte care au iradiații semnatice dominante se repetă în mod programatic, iar *antipoezia-spectacol* capătă accente umoristice deosebit de puternice. Ca și Baudelaire sau William Blake, autorul *Cuvintelor* are ceva din structura unui poet romantic plin de melancolie care își îndreaptă atenția spre lumea urîtă, pe care o vizualizează printr-o mare încărcătură de cuvinte care se constituie ca o mică retorică a grotescului. Dar grotescul pur romantic al lui Victor Hugo sau cel cu dimensiuni metafizice din poezia lui Baudelaire, este sensibil diferit de grotescul banal, cotidian pe care Jacques Prévert îl reprezintă în opera sa. Cea mai elocventă operă a poetului francez prin care se poate ilustra retorica urîtului și a grotescului, specifică universului său literar, rămîne *Spălatul rufelor*. Pe această cale, Jacques Prévert aduce în lirica contemporană aceeași notă șocantă, nonconformistă pe care o aduceau pictorii realiști în comparație cu canoanele clasice. Aici atmosfera pestilențială nu mai este produsă de iubita moartă, ca în poezia lui Baudelaire, ci doar de lucrurile care aparțin unor oameni. Relatarea este sobră, iar adjectivele care califică anumite situații sînt de asemenea extrem de puține, primul vers

proiectînd abjecția unei ființe umane asupra naturii și întregului mediu ambiant.

O crîncenă duhoare de carne care moare
e vară și totuși frunzele arborilor din grădini cad
și crapă de parc-ar fi toamnă...
duhoarea vine din pavilion
din locuința domnului Edmond
șef de familie
șef de birou
e ziua cînd familia își spală rufele
și-i a familiei duhoarea asta.

Starea poetică generată de lirica lui Jacques Prevert are o mare diversitate. Tandru, sentimental, ironic, duios, malițios, scabros, poetul *Cuvintelor* dispune de un registru liric care cultivă paradoxul și antinomiile, dispuse întotdeauna cu mare ingeniozitate în cadrul *antipoeziei-spectacol*. De altfel poate facilitatea prea mare, excesele retorice ale detaliului banal, tentația foiletonului și a cronicii rimate reprezintă pericolele care au amenințat creația acestui poet a cărui itinerariu artistic este marcat și de unele eșecuri, diseminate discret în universul său literar. Dar peste toate acestea plutește atmosfera dominantă a unei poezii autentice. De la romanța melancolică pînă la jocul pur de cuvinte care amintește poetica suprarealistă, Jacques Prévert rămîne mereu un poet autentic care nu-și trădează vocația de explorator al unor stări poetice și zone existențiale, în care fusese instalat pînă nu de mult doar spațiul necunoscut al *nonpoeziei*.

PIERRE EMMANUEL
ŞI POEZIA LUMII INTERIOARE

Cînd l-am cunoscut pe Pierre Emmanuel în primăvara anului 1971, la o întîlnire internaţională ce a avut loc pe superba coastă a Mării Adriatice, am avut revelaţia subită a poetului total. Capabil să judece cu umilinţă actele grandioase de cultură, preocupat de marile probleme ale umanităţii pînă la trăirea lor profund tragică, obsedat de marile întrebări ale sensurilor existenţei, Pierre Emmanuel mi s-a părut a fi o carte deschisă, al cărei mesaj poetic presupune o permanentă combustiune interioară. Întîlnirea cu acest poet francez al timpului nostru a constituit pentru mine un prim act de interogare asupra creaţiei sale. Aşa l-am descoperit pe acest poet al realităţii interiorizate, al miturilor antice şi moderne, al angoasei libertăţii umane frustrate şi al irezistibilei dorinţe de comunicare cu lumea prin propia sa operă.

Cine parcurge volumele de eseuri ale lui Pierre Emmanuel poate descifra cu uşurinţă acele patetice profesiuni de credinţă ale poetului preocupat de explorarea universului spiritual, de cunoaşterea *„lumii interioare"* prin misterul cuvîntului, adresat celuilalt şi descoperit de acesta. În *Poezia, Artă muribundă ?,* scriitorul francez demonstrează durabilitatea poeziei peste toate revoluţiile tehnicii industriale, pornind de la necesitatea ontologică

a ființei umane de a sesiza o realitate ce nu poate fi cunoscută pe alte căi. De aceea, Pierre Emmanuel respinge *literatura inflației verbale,* cerînd o restaurare a valorii cuvîntului capabil să stabilească raporturi profunde între eul poetului și comunitatea umană în care scriitorul trăiește.

Autorul eseului *Dificultatea de a fi* consideră astfel că *respectul cuvintelor* rezultă doar din intenția de a le da *sensul plenar,* care transformă acel vertij poetic salutar într-un act de profundă elevație a spiritului.

Itinerariul creației poetice a lui Pierre Emmanuel este fundamentat pe coordonate estetice și etice de acest gen. Dacă *Elegiile* din 1939 relevau doar revolta rimbaldiană a unui poet ce își căuta un drum propriu în peisajul liricii din acea vreme, dacă *Mormîntul lui Orfeu* (1941) și *Imnurile orfice* (1941) pun în lumină discursul poetic de mare echilibru, realizat de un scriitor care își propune să *restaureze* literatură prin cuvînt, versurile sale impregnate de experiența războiului și a luptei în rezistență scot în relief sensurile civice majore ale mesajului poetic exprimat de Pierre Emmanuel în anii în care a înțeles nevoia comunicării specifice cu colectivitatea umană prin poezie. Pornind de la experiența poetică a lui Pierre Jean Jouve, Eluard și Michaux, ca și de la aceea a romanticilor germani, Pierre Emmanuel devine el însuși prin unitatea fericită pe care o găsește între specificitatea discursului poetic și mesaj. Cine citește *Tînguirile Euridicei, Imnul libertății, Babel, Noi, copiii Hiroșimei, Bocitoarele, La Fîntînă,* pătrunde într-un univers poetic de mare complexitate, ale cărui subtile articulații sînt create cu o excepțională artă.

INTERIOR ŞI EXTERIOR ÎN POEZIA LUI HENRI BLAISE

Orice act de lectură reprezintă un voiaj neprevizibil al privirii printre semnele inerte ale unei cărţi care are darul de a descoperi o anumită lume mai mult sau mai puţin cunoscută. Capabilă să se insinueze în conştiinţa noastră, uneori asemenea unui eveniment real, alteori ca o muzică discretă, opera literară este catalizatorul stării spirituale a *cititorului fericit* şi izvorul de nelinişte al lectorului care caută să-şi motiveze în permanenţă opţiunile estetice. Asemenea *„bricoleurului“*, bîntuit de mari curiozităţi, acesta vrea să ştie ce este înăuntrul unui univers literar, demontează mecanisme ale căror secrete nu le cunoaşte, are pasiunea detaliului care susţine micul edificiu necunoscut.

Dar cîteodată se poate întîmpla ca starea de beatitudine a cititorului fericit să se întîlnească cu acea curiozitate inepuizabilă a *„bricoleurului“*, obsedat de taina mecanismului misterios. Aceasta este starea pe care o poate produce mai ales lectura unui poet necunoscut. Reintîlnirea noastră cu operele unui mare scriitor integrat prin longevitatea carierei sale literare în categoria fenomenelor clasate, nu mai stîrneşte deci arareori fericite efecte de şoc. Contactul cu versurile unui autor necunoscut,

atunci cînd cuvîntul său nu mai cunoaşte nici un fel de ezitări penibile, rămîne întotdeauna emoţionant.

Aceasta este starea cu care am parcurs versurile poetului luxemburghez, Henri Blaise. Placheta sa de versuri, *Kreuz und quer schnite* (1971) care în limba română ar putea purta titlul aproximativ *De-a lungul şi de-a latul* reprezintă o subtilă fenomenologie a realului. Realizat din perspectiva unui poet pentru care spectacolul vieţii este privit de la distanţă şi din apropiere, de sus şi de jos, universul literar construit de Henri Blaise este opac şi transparent, mobil şi statuar, straniu şi familiar.

Henri Blaise este, de fapt, un *poet al privirii*. Dar fluxul lucrurilor şi al evenimentelor este privit de el în permanenţă din *interior* şi din *exterior*. Ni se pare elocvent în acest sens însuşi faptul că una din poeziile sale se cheamă *Dinăuntru şi din afară*. Enunţul său este despersonalizat în mod total. El apare ca un laconic monolog interior, auzit în absenţa emiţătorului, ca un aforism despre lume, situat sub zodia eternităţii.

„S-a spus nu / S-a spus da / Lumea atîrnă de-a unghie / Ziua s-a vărsat în rigolă / Viaţa s-a risipit în bar /“,

Cînd spectacolul cotidian este privit dinăuntru, transcederea faptelor de un sens superior creează sentimentul neantului existenţial.

,/ S-a spus nu / S-a spus da / Liniştea a fost căutată / Moartea a fost băută / Stelele împuşcate / Dincolo nimicnicia / Amin./

Cînd privirea poetului pleacă dinăuntru, ea trebuie să străbată anumite obstacole transparente, apte să faciliteze dinamica unor întîmplări, al căror film este reconstituit fără efuziuni încărcate de patetism. *Despărţirea*

are loc întotdeauna de după un paravan de sticlă este de asemenea semnificativă pentru acest poet al privirii care şi-a intitulat un întreg ciclu de versuri *Ferestre in gol.* Fereastra, sticla, reprezintă astfel obiectul transparent care facilitează direcţionarea privirii spre anumite întîmplări, dar creează în acelaşi timp o anumită distanţă despărţitoare faţă de acestea.

„/ Dincolo de fereastră învaţă să zboare / Afară este lumea / Ideile au nevoie de un acoperiş / Păsările şi-au luat zborul / Din greşeală / Una a lipsit la plecare /"

Dar itinerariul gîndului *interior* spre *exterior* este facilitat de cuvinte. Poemul *Drumuri spre exterior* reprezintă o adevărată pledoarie pentru cuvîntul nud, pentru *cuvîntul-idee,* capabil să întreţină inefabilul. Inventarul de lucruri, evenimente şi stări eteroclite, viermuiala existenţei reprezintă lumea pe care poetul trebuie să o investească cu sensuri.

„/ A exila poezia / în acvariu / pentru anii cei slabi / Melancolia peştilor violenţi / cu burţile de sticlă / tăiate. A săpa tuneluri / A urca scări / de-a curmezişul prin / Spectrul / Prudenţei nedorite / A gîndi spre cei din afară./"

Discursul acesta poetic paratactic, care aminteşte tehnica literară a suprarealiştilor, nu este doar un registru de fenomene eteroclite. Poetul care dezertase din armata germană şi cunoscuse riscurile luptelor maquisarzilor belgieni, lasă să străbată cu discreţie evenimentul biografic în versurile sale.

Păpuşi în vînt reprezintă poezia privirii retrospective, capabilă să scruteze timpul pe toate dimensiunile sale.

„/ Am venit pe lume prea bătrîni / la şaisprezece ani, am văzut tancuri şi tunuri / La douăzeci, am învăţat să împuşcăm./“

Cînd versurile lui Henri Blaise capătă tonalitatea unei exortaţii, mesajul lor este foarte limpede.

„/ A fi tînăr este altceva / O mînă fără o *grenadă de mînă / un picior fără piciorul unui popor /* o *faţă fără mască de gaze /. Am devenit dezertor / fără gulere răsucite şi veşminte de hipi / Ne-am strigat protestele în faţa acoperişurilor unor grajduri / Şi ne-am înfierbîntat de libertate / Fără droguri /.“*

Poetul *„Micilor absurdităţi“*, al *Dorinţelor* care apar privirii, goale ca şi *„clanţele de la uşi“*, ştie că *„poezia doare“* ca *„nedesăvîrşirea“, „ca şi moartea“*. Dar el ştie că în caruselul ameţitor al existenţei poezia este *„floarea albastră a iubirii“* în *„sala de aşteptare a plăcerii“*.

Henri Blaise este poetul cititorilor fericiţi. Versurile sale sînt demonstraţia unei arte care nu impune motivaţii neliniştitoare şi tîrzii.

MIMMO MORINA
ŞI POEZIA CA ACT DE CUNOAŞTERE

Lectura versurilor lui Mimmo Morina lasă cititorului impresia participării la un lung voiaj interior ale cărui etape sînt relatate de poetul sicilian cu candoare specifică primului contact dintre conştiinţa omului şi lume. Poezia lui Mimmo Morina se relevă la început ca un peisaj inform, peste care se suprapun amintirile unui „timp pierdut", marcat de evenimente, obiecte şi oameni.

Semnificativ pentru debutul literar al poetului este poemul său *I want to pay myself* (1964) a cărui amprentă romantică scoate în evidenţă resursele artistice ale unui poet sentimental. Leit-motivul care traversează acest poem publicat în versiune italiană şi în traducere engleză, este iubirea. Proiectat în timp, erosul produce starea de incandescenţă a dragostei, iluzia necunoscutului şi a marilor coincidenţe sufleteşti.

Tu per me
sei sempre la fanciulla di Karlstad
che mi invitavi all'amore.

În poezia lui Mimmo Morina trecutul este acela care indică tensiunea unui sentiment rememorat, în vreme ce

prezentul conceput ca o eternă trecere sugerează doar degradarea unei stări sufletești.

E cosi passa il tempo
per me
che fui desideroso d'attendere,
per te
che sei ansioso di partire.

Timpul devine, de fapt, personajul principal care traversează acest poem, întreținînd astfel tensiunea dramatică din cele mai multe versuri ale scriitorului italian. El este martorul tăcut al unei eterne treceri în care pare să se stingă totul.

Dar în anul în care ieșea de sub tipar acest poem romantic de dragoste al cărui travaliu artistic trimite spre o dată mai veche, Mimmo Morina a dat publicității placheta de versuri *Le fragole* (1964) care, alături de textul original cuprinde și o versiune în limba franceză.

Poetul care străbătuse numeroase țări occidentale și răsăritene, stabilit în cele din urmă în Ducatul de Luxemburg, a devenit în cele din urmă apologetul unei Europe unite și pașnice. Spirit lucid și rebel, Mimmo Morina se definește odată cu această plachetă de versuri ca un autentic poet al umanității. Tipice pentru spiritul polemic în care este concepută această culegere de versuri sînt poeziile *Lideri și subrete*, *Paraziții*, *Înalta trădare*, *Sodoma și Gomora* etc., în care virulența pamfletului depășește uneori universul obișnuit al poeziei. Referindu-se, de pildă, la tratativele sterile pe marginea destinului unor popoare oprimate, poetul italian ajunge să definească însăși semnificația mesajului său literar.

Ma in questi incontri
di voluttuosi contrasti,
non so se
la mia buona fede
sia piu utila
della oro avara ingordigia.

Fizionomia poetului protestatar care denunţă împărţirea lumii în blocuri, tirania unor mari puteri, abuzurile etc., se defineşte mai ales prin acest volum din care nu lipsesc nici versurile ironice, impregnate în acelaşi timp de un profund lirism. De altfel, credem că cea mai izbutită poezie din această culegere este *Demisia unei secretare*. Enunţul literar rămîne şi aici direct. Referinţele concrete sînt de asemenea evidente, dar un anume patos şi melancolie a suferinţei creează o atmosferă de înaltă tensiune lirică, ce depăşeşte pamfletul cotidian. Mimmo Morina este un poet liric prin excelenţă şi orice abatere de la acest tip de discurs poetic apare ca o trădare a artei sale. Scriitorul este el însuşi conştient de acest lucru. După experienţa parţial izbutită din *Le fragole*, volumul *Psyche* (1967) reprezintă o întoarcere spre sursele autentice ale poeziei lui Mimmo Morina. Amplul ciclu autobiografic cu care debutează acest volum este ilustrativ în acest sens. Secvenţe din copilărie, cumpărăturile mamei din piaţă, moartea unei mătuşi, actele aventuroase, totul este relatat într-un stil colocvial care îi oferă autorului un larg registru liric, explorat cu ingeniozitate. Menţionăm un singur episod :

Il racconto
era
logico, lineare e monotono.

Don Agostino
smargiassava
gli anni trenta :
America, America, America,
grosse auto,
alambiconi clendestini,
„Cosa Nostra“,
whiskiy
e donine facile.

Cu această culegere de versuri, poezia lui Mimmo Morina devine notația subtilă a unui flux de conștiință, diagrama unui itinerar al spiritului în întîlnirile sale cu spectacolul uman. În acest traiect liric se înscrie și ultimul său volum de versuri *Sei tu la terra* (1970). Dar dacă filonul liric rămîne același, discursul poetic capătă o densitate mult mai mare. Datele esențiale concrete sînt mai puține și estompate, iar tonul poetului își recîștigă candoarea primei întîlniri a omului cu dimensiunile timpului.

Mimmo Morina este un poet al Italiei și în același timp un scriitor romantic al întregii lumi contemporane. Solicitat în permanență de marile probleme ale vremurilor noastre, Mimmo Morina este un autentic spirit european.

TERESA MARIA MORIGLIONI ȘI POEZIA SENTIMENTALĂ

În ultimii ani, evoluția poeziei lirice din anumite țări pune în lumină un imens travaliu asupra cuvîntului. Integrat în cele mai dificile forme sintactice, dispus în imagini grafice din ce în ce mai ingenioase, asociat cu anumite imagini plastice care impun lectura lui circulară sau verticală, denudat adeseori de funcția tradițională de ornamentare, cuvîntul este astfel supus unor încercări nenumărate, destinate parcă să sublinieze limitele maxime de comunicare prin discursul poetic sau pierderea creditului în forța sa specifică de iradiere semantică.

În felul acesta, experimentele făcute asupra cuvîntului au dus în frecvente cazuri la o anumită descentrare a poeziei, care, subminată de un anume gen de seducție a imaginii, și-a pierdut încărcătura emotivă cu care ne-am obișnuit. Poate și din această cauză, cezura artificială pe care au realizat-o unii poeți din diverse arii de cultură între enunțul poetic cu un mesaj centrat asupra lui însuși și marile sentimente umane, a făcut să sporească interesul pentru o poezie cu o puternică încărcătură afectivă, în care tensiunea lirică să rezulte din întîlnirea firească a conștiinței noastre cu misterele mari ale existenței.

Volumul de versuri *Il lume sotto il sole*, realizat de scriitoarea italiană Teresa Maria Moriglioni constiuie o

evidentă invitație spre poezia sentimentală. Grefate pe anumite imagini materiale, menite să genereze reveria poetică, versurile scriitoarei italiene constituie un discurs liric neîntrerupt pe tema condiției umane. Iubirea, singurătatea, moartea, clipocitul apelor marine, culoarea trandafirilor, lumina solară orbitoare, proiectată pe un peisaj cu o cromatică deschisă, reprezintă elementele și motivele în jurul cărora se aglutinează sentimentele de profundă vibrație interioară, ce se degajă din acest univers poetic.

Cuvintele cele mai frecvente din vocabularul poetic al Teresei Maria Moriglioni sînt : nostalgie, solitudine, tăcere, durere, timp, soare, cer, vis, ochi, sînge, zi, iubire. Circulația lor persuasivă, obsedantă, rezultă din însuși programul poetic al scriitoarei, reliefat cu discreție în versurile sale.

Siami figli del sogno
e della nostalgia
ma abiamo sangue rosso
che ci mattella ai polsi.

Considerînd astfel că sîntem copiii visului și ai nostalgiei, poeta construiește în mod deliberat un univers literar cu o puternică forță de comunicare afectivă. Explorîndu-și astfel eul în procesul de conexiune cu evenimentele care compun o autentică biografie lirică, notînd cu fidelitate strigătul interior care se convertește într-un act de confesiune sau într-un apel de comunicare cu întregul univers, poeta aduce în versurile sale o feminitate duioasă, o năzuință de fixare pe marile coloane axiale ale vieții.

Discursul său poetic este simplu și transparent. Retorica versului, cu o fină sintaxă afectivă, evită notele stri-

dente. Versurile din poezia *Il dolore* sînt elocvente în acest sens.

Il mio dolore è un colombo bianco
che ha nel becco un geranio vermiglio
cresciuto sopra il mio cuore.

Cînd imaginaţia este grefată pe un element material, poezia locurilor natale capătă o rezonanţă inedită prin însuşi caracterul laconic al versului sentimental.

Tornare alla mia terra
alla mia terra amara, aspra salina!

Teresa Maria Moriglioni este o scriitoare sentimentală. Foarte rar, versurile sale cad într-o banalitate străină de caracterul grav, de ceremonial, al discursului său poetic. *Il lume sotto il sole* constituie încă o demonstraţie fericită că, în fiecare epocă literatura are exponenţii ei de autentică vocaţie pentru poezia sentimentală.

LARS GUSTAFSSON SAU DRUMUL DE LA POEZIE LA ANTIPOEZIE

Pe poetul suedez Lars Gustafsson l-am cunoscut în primăvara anului 1971, la Portoroz, pe coasta Mării Adriatice. Tînărul acesta cu o discretă înfăţişare atletică, cu o faţă acoperită de o barbă roşcată care-l îmbătrîneşte prematur, reprezintă tipul poetului erudit, cu o largă receptivitate atît faţă de filozofie şi informatică, cît şi faţă de logica modernă şi matematică.

Poet, romancier, eseist, Lars Gustafsson realizează un experiment artistic original, întreaga sa operă fiind un reflex al gîndirii şi al comportamentului contemporan care, cel puţin pe anumite planuri, face posibilă interferenţa dintre poezie, roman, ştiinţă, eseu şi fluxul trepidant al vieţii actuale, situată sub zodia lui *Homo Faber*.

De altfel, poetul suedez lasă prin însăşi scriitura sa impresia unui *Homo Faber* care meditează asupra condiţiei umane, scrie versuri sau romane din perspectiva unui creator deplin conştient de faptul că universul intim al fiinţei omeneşti din epoca noastră nu mai poate fi separat de previziunile maşinilor de calcul sau de mutaţiile de conştiinţă provocate de descifrarea unor vechi mistere ale existenţei. În eseul său *Despre fantastic în literatură*, Lars Gustafsson afirmă pe bună dreptate că, în anumite condiţii, literatura fantastică devine *„împotriva*

voinței sale" o formă a trăirii, a evenimentului posibil. Confruntarea mentalității antifantastice cu arta fantastică lasă mereu impresia că „*necunoscutul duce spre ceva cunoscut*". Însăși analiza pe care o întreprinde asupra poeziei sale *Mașinile* în volumul de eseuri *Utopii*, îl duce spre concluzia că de la Tennyson pînă astăzi, mașina a devenit un obiect poetic tot mai frecvent, faptul acesta fiind justificat de însuși specificul epocii noastre, ca și de constatarea permanentă că omul a început să capete ceva din specificul unui aparat cibernetic.

De aceea, nu ne mai poate surprinde faptul că scriitorul care experimentează o formulă proprie a romanului-eseu în cartea sa *Der eigentliche Bericht über Herrn Arenander* (1969) se apropie de universul liric cu mentalitatea unui poet lucid, care după ce a căutat raportul specific dintre ficțiune și antificțiune în epoca noastră, își permite libertatea de a introduce în sfera poeziei date informaționale pe care Croce, de pildă, le-a situat adeseori pe bună dreptate în domeniul antipoeziei. În *O călătorie spre centrul pămîntului* întîlnim enunțuri care trimit spre limbajul cotidian sau spre cel științific.

Cu ce preț pot fi menținute deschise
Căile oceanelor ?
După căderea ipotezei heliocentrice
Diverse posibilități au fost cercetate și respinse.

În poezia *Discuții*, scriitorul rezumă o anumită experiență acustică :

Căutați o grădină absolut simetrică
Mărginită în toate părțile de un zid

Cu unghiuri drepte,
Căutaţi unghiul cel mai îndepărtat
Şi sloboziţi o lovitură de pistol.
Într-un punct anumit sunetul e imperceptibil.

Lars Gustafsson încearcă să realizeze în acelaşi timp o poezie a obiectelor ştiinţifice, plină de candoare şi patetism.

Ce plăcut cîntec în „Canon".
Un mic ceas electric
Aşezat sub un clopot de sticlă ermetic,
Din care aerul e evacuat cu o pompă de vid.

Riscurile alunecării în *nonpoezie* rămîn însă mereu evidente. Dacă *antiteatrul* şi *antiromanul* au putut găsi o anumită audienţă, datorită unor opere majore care au confirmat aceste experimente, *antipoezia* rămîne încă o aventură plină de riscuri. De aceea, autenticitatea creaţiei lirice, care dă nota personalităţii lui Lars Gustafsson trebuie căutată în poezii ca *La Haga, Turnul Babel, Despre ploaie, O dimineaţă în Suedia, Trenurile de marfă* etc. Lars Gustafsson rămîne astfel un poet al naturii, al peisajului campestru, al detaliului cotidian, a micului mister anulat de extensiunea actului de cunoaştere, a erupţiei sentimentale în mediul citadin. În acest context, discursul său literar capătă o intensitate afectivă deosebită, care iradiază poezia inventarului de obiecte, frecvent cultivată de scriitorul suedez.

Mă iubești.
Sînt puternic, mai puternic decît copacii,
Nu-i ușor să mă iubești.
Pentru că mă iubești, vreau să-ți vorbesc despre Haga.

Poezia lui Lars Gustafsson poate fi abordată din mai multe unghiuri de vedere. Dar singura cale care poate duce spre esența creației acestui poet, rezultă din înțelegerea exactă a sensurilor *antipoeziei*.

În ultimul deceniu peisajul poeziei din R.D.G. s-a îmbogăţit în mod sensibil. Pornind de la tradiţiile create de Brecht, Erich Weinert, Hans Lorbeer, Georg Maurer, Stephan Hermlin şi alţii, pe parcursul acestui timp s-a afirmat o altă generaţie de poeţi care a dat noi dimensiuni creaţiei lirice din această ţară. Alături de *poezia evenimentelor*, în genul celei cultivate de Günther Deicke sau Adolf Endler, universul liric al scriitorilor din această arie de cultură se caracterizează prin preferinţa pentru meditaţie, prin explorarea unor teme abstracte cu nuanţe moralizatoare, în maniera lui Henryk Keisch, ale cărui poezii se cheamă *Problema, Arta discuţiei, Grija* etc.

Prestigiul lui Brecht şi J. Becher este atît de mare încît numeroşi poeţi mai tineri scriu ca şi aceştia poezii parabolice sau alegorice, proiectate pe un anumit fundal ironic, preferînd în acelaşi timp un enunţ liric laconic, lipsit de podoabe excesive, încît versurile lor capătă adesea ori o formulare aforistică riguroasă şi abstractă.

Pe această cale evoluează creaţia lirică a lui Heinz Kahlau, poet format la şcoala brechtiană, ale cărui opere îl situează în rîndurile celor mai reprezentativi scriitori din R.D.G. Născut în 1931 la Drewitz lîngă Postdam, Heinz Kahlau publică prima sa carte semnificativă în

1954. Dintre volumele sale de versuri menţionăm în mod deosebit *Încercarea* (1956), *Fluviul lucrurilor* (1964) şi placheta de versuri de dragoste, intitulată *Tu* (1971).

Însumînd o experienţă literară de un deceniu, culegerea de versuri *Fluviul lucrurilor* reface în modul cel mai fidel itinerariul creaţiei acestui poet brechtian, care are un pronunţat gust pentru versul sentenţios, încît numeroase poezii ale sale au caracterul unor aforisme autentice. Enunţul liric de acest gen se poate ilustra cu uşurinţă prin oricare operă a sa.

A face bine fără să ştii, este modul de a fi al copilului,
A fi rău, fără să ştii, este modul de a fi al copilului.
A fi rău fără să ştii, este suferinţa bătrîneţii,
A fi bun, înţelegînd acest lucru, este fericirea bătrîneţii.

Heinz Kahlau este un poet moralist care sondează cu precădere evenimentul cotidian şi domestic, care scrie poezii despre părinţi, iubită, ziare, locuinţă, dar care interoghează cu aceeaşi gravitate existenţa asupra sensurilor vieţii şi morţii. Poezia sa, intitulată *Viaţa mea*, este elocventă în acest sens.

Sînt ispitit numai de ceea ce nu are o soluţie,
Durerea, moartea, gîndul, cuvîntul neclar.
Cine şi-a rezolvat întrebările devine pentru mine mut
Şi mă îndeamnă să merg mai departe.

Heinz Kahlau este în acelaşi timp un poet al faptei, al gestului major care duce la definirea esenţei fiinţei umane. De aceea, în universul său literar, omul este mereu integrat într-un imens flux al existenţei, iar starea de ataraxie i se pare echivalentă cu moartea.

Mai adîncă decît moartea,
Mai adîncă decît mînia,
este slăbiciunea.
A nu rezista la nimic,
a nu găsi un sfîrşit,
Slăbiciune.

Dimensiunile universului liric creat de Heinz Kahlau sporesc în mod sensibil cu placheta de versuri de dragoste, intitulată *Tu*. Versurile scriitorului german capătă o încărcătură afectivă, puţin cunoscută în opera sa mai veche, poezia sa se interiorizează, iar enunţul liric este impregnat de o culoare mai nuanţată.

Te iubesc,
Şi aş vrea să-ţi spun
Să fii bună cu mine,
Să-mi faci viaţa mai uşoară,
Să nu mă sileşti la nimic.

Poet al faptului cotidian, comunicat într-un limbaj cotidian, Heinz Kahlau îşi situează universul literar în acea zonă riscantă a nisipurilor mişcătoare, unde *poezia* se poate degrada cu uşurinţă în *nonpoezie*. Asumîndu-şi acest risc, înscris în programul său literar, Heinz Kahlau are toate atributele poetului autentic, eliberarea sa de unele clişee brechtiene prea evidente rămînînd un deziderat pe care nădăjduim să îl rezolve în avantajul artei sale.

METAMORFOZELE PROZEI

JURNALUL INEDIT AL MARCHIZULUI DE SADE

Deshumarea unor scriitori uitați sau condamnați la o ignorare sistematică de tradiția care nu le-a acordat girul unei largi circulații reprezintă un fenomen periodic al istoriei literare, determinat de cauze extrem de variate.

Situat prin însuși comportamentul său straniu la periferia societății din epoca în care a trăit, condamnat de mai multe ori la detențiune din cauza scrierilor sale, exclus din lumea oamenilor de litere și ignorat de cei mai mulți scriitori din veacul al XVIII-lea, marchizul de Sade a beneficiat în timpul vieții sale doar de o celebritate de scandal. Marcat de Eros, straniul marchiz a devenit astfel un personaj legendar, un caz clinic interesant pentru psihiatri.

Redescoperit de critici abia în epoca noastră, autorul *Justinei* este înfățișat contemporanilor ca un martir, ca o victimă a unei societăți pline de prejudecăți, care l-a condamnat să-și petreacă o mare parte a vieții în închisorile franceze și în cele din urmă la ospiciu. Cînd scriitorul face suma timpului trăit în detențiune pînă la un moment dat, socoteala lui dă impresionanta cifră de 20 de ani, trei luni și șapte zile.

Dacă în corespondența sa marchizul de Sade atinge notele paroxistice ale spovedaniei totale, în jurnalul în care consemnează existența agonică a ultimilor ani petrecuți la Charenton tonurile stridente se estompează în schimbul unor însemnări prudente și neutrale.

Seducția pe care o exercită biografia tragică a marchizului de Sade asupra unora din criticii contemporani, ca și valoarea artistică remarcabilă a unor romane ale sale au impulsionat cercetarea sistematică a arhivelor care puteau cuprinde unele din operele sale pierdute, despre care se știa foarte puțin. Așa au fost descoperite, rînd pe rînd, diversele versiuni ale romanelor sale, paginile de corespondență și *Jurnalul inedit,* publicat de Georges Daumas în 1970.

Paginile acestea de jurnal consemnează perioada crepusculară a marchizului, consumată la ospiciul-închisoare de la Charenton. Cele două caiete păstrate, găsite în arhiva de familie a contelui Xavier de Sade, se referă deci la perioada finală a unui scriitor bătrîn și resemnat, hărțuit vreme îndelungată de poliția care îi sechestra manuscrisele și speriat de faptul că însemnările din închisoare puteau de asemenea să-i fie luate în orice moment. Cele două caiete de mici dimensiuni pe care le-am menționat se referă la perioada 5 iunie 1807—26 august 1808 și 18 iulie — 30 noiembrie 1814. Așadar, aceste două caiete cu note de jurnal cuprind doar anii de început și de sfîrșit ai acestei detențiuni, însemnările relative la perioada 1808—1813 fiind pierdute. De aceea, autorul precizează că *„acest jurnal este o continuare a celui care a fost confiscat"*.

Pentru cei care ar dori să găsească în aceste pagini de jurnal anumite senzații tari, lectura lor poate să le producă evidente decepții. După ce a trăit de atîtea ori interdicția cernelii, a hîrtiei și a condeiului, marchizul de

Sade a renunţat la orice atitudine nonconformistă a scrisului său. În mod deliberat autorul nu-şi mai transcrie ideile şi opiniile în asemenea împrejurări. Jurnalul său se reduce astfel la notarea unor evenimente cotidiene din închisoarea-ospiciu, cuprinde informaţii despre convorbirile scriitorului cu fiii săi şi relatări succinte despre spectacole de teatru care aveau loc la Charenton. Trebuie să precizăm cu acest prilej că viziunea idilică pe care o dă Peter Weiss asupra acestor spectacole în piesa sa *Marat-Sade* este departe de realitatea tragică de la Charenton, unde pacienţii erau supuşi adeseori unor tratamente extrem de dure. Nu trebuie trecută cu vederea nici iubirea tîrzie a bătrînului marchiz pentru una din fetele din spital, consemnată şi ea cu discreţie în aceste pagini. Prudenţa deosebită a scriitorului l-a determinat să modifice adeseori numele unor persoane cu care venea în contact, sau să le dea numai cu iniţiale. Faptul acesta scade în mod sensibil valoarea documentară a jurnaluui. Autobiografie tragică, jurnal marchizului de Sade din această perioadă trebuie apreciat mai degrabă ca un document general asupra nebuniei din secolul al XVIII-lea, pe care M. Foucault a cercetat-o cu multă rigoare. Mărturie asupra comportamentului unei epoci faţă de scriitorii ieşiţi din comun, confesiune sobră a unui literat damnat, jurnalul inedit al marchizului de Sade luminează astfel o faţă mai puţin cunoscută a secolului al XVIII-lea, fiind de asemenea o dovadă a năzuinţei de dăinuire a scrisului său în eternitate.

MARCHIZUL DE SADE
ȘI CORESPONDENȚA CA ACT DE CONFESIUNE

Înainte de a reține atenția unor cunoscuți critici literari ca J. Paulhan, P. Klossowski, M. Blanchot, G. Bataille și R. Barthes, straniul autor al *Justinei* a reprezentat doar un seducător obiect de studiu pentru diferiți specialiști în domeniul psihopatologiei. Freud numea sadomasochismul un gen de complex nevrotic al destinului, compus din voluptate erotică și durere, de unde și denumirea sa tîrzie de *algolagnie* (algos=durere, lagneia==voluptate).

Damnat să rămînă la periferia existenței prin impulsurile sale erotice maladive, care îl așază în aceeași familie de spirite cu un alt scriitor tarat de talia lui, J. Gênet, marchizul libertin a introdus adeseori în operele sale literare complexul de care era obsedat. Într-un pasaj din *Julietta,* Saint-Fond îi cere eroinei să-l gîtuiască, iar în vreme ce Decour, călăul, o biciuia pe Julietta, plăcerea ei delirantă lua forme paroxistice. *„Trebuie să mă bați, să mă ultragiezi, să mă biciuiești... O, Delcour, divin distrugător al speciei umane, te ador...“.*

Despre ciudatul și cinicul marchiz de Sade, istoria literară și psihanaliza au reținut mai ales asemenea detalii de scandal, care intră și în componența portretului său, redat de M. Heine. *„Era dominat de un gust pentru cruzime, de*

o manie irezistibilă nu numai de a fi el însuşi biciuit, ci de a-i biciui el pe alţii...“

Dacă romanele marchizului de Sade mai respectă unele convenţii literare ale vremii, de care acest mare scriitor se detaşează doar prin cultul valorilor inverse, corespondenţa sa pune în lumină tragedia profundă a unui spirit claustrat, pentru care detenţiunea a devenit o expresie a solitudinii existenţiale. Poate cu excepţia lui Rousseau, nici un alt scriitor al vremii n-a izbutit să dea paginilor sale de confesiune caracterul de spovedanie dureroasă, de lucidă confruntare cu destinul. Adevărat testament pentru posteritate, scrisorile marchizului de Sade au o puritate raciniană.

Ca şi cititorul obişnuit, criticul sau istoricul literar se apropie de un scriitor pe mai multe căi, în funcţie de scopul pe care îl urmăreşte. Dacă interesul pentru opera literară în sine rămîne dominant, informaţiile despre personalitatea creatorului nu capătă o semnificaţie deosebită. Dar în cazul cînd opera nu poate fi înţeleasă în mod adecvat fără cunoaşterea personalităţii autorului, scrierile cu caracter autobiografic cîştigă o valoare mult mai mare. Se ştie doar că exponenţii noului val din critica contemporană pornesc adeseori de la operele autobiografice pentru a explica prezenţa constantă a unor teme literare fundamentale.

Autorul romanelor *Roşu şi Negru* şi *Castelul din Parma* reprezintă, după opinia noastră, tipul de scriitor care obligă la o continuă relaţionare a scrierilor romaneşti cu cele autobiografice. Emile Henriot spunea pe vremuri despre Stendhal că este genul de scriitor care aduce în opera romanescă notabile deosebiri faţă de aspectele ce ies pe prim plan în literatura autobiografică. Afirmaţia pare să se susţină. Chiar şi în cărţile sale de maximă obiectivare, scriitorul francez este mereu prezent prin opţiunile pentru anumite personaje, ca şi prin ideile care le profesează. Aşa ne explicăm şi ponderea mare pe care

o dețin scrierile autobiografice în ansamblul operei sale. *Corespondența*, *Viața lui Henri Brulard* și *Souvenirs d'égotisme* constituie astfel calea de înțelegere a personalității acestui scriitor plin de contradicții despre care Sainte-Beuve spunea că a rămas profund atașat de idealurile secolului al XVIII-lea, dar era deplin pregătit să înțeleagă marile transformări ale societății franceze care au avut loc după 1814.

Considerente de această natură au făcut ca, după apariția capodoperelor romanești ale lui Stendhal în limba română, să fie publicat *Jurnalul*, care reprezintă o discretă mărturisire a reacțiilor scriitorului în context cu marele spectacol al lumii. Se știe că există jurnale care nu sînt destinate de autorii lor publicității, așa cum există altele concepute programatic spre a fi cunoscute. *Jurnalul* lui Henri Beyle, care și-a luat mai tîrziu numele de Stendhal, face parte din a doua categorie amintită. Autorul ne avertizează asupra intențiilor sale astfel : *„Dacă vreun indiscret va citi jurnalul meu, vreau să-i răpesc plăcerea de a-și bate joc de mine, silindu-l să remarce că acesta trebuie să fie un proces-verbal matematic și inflexibil, privind felul meu de a fi...“*

Scriitorul acesta cu o mare disponibilitate afectivă pînă la bătrînețe, îndrăgostit de Italia, unde a găsit climatul cel mai favorabil de exprimare a ideilor sale, era profund atașat de valorile clasice, deși sensibilitatea sa este tipică pentru un spirit romantic. Lecturile sale trădează preferința pentru Cezar, Shakespeare, Goldoni, Voltaire, Tracy, Marmontel, fascinația exercitată de scriitorii și filozofii iluminiști asupra lui fiind evidentă. Stendhal are structura unui scriitor moralist, a unui spirit analitic care cercetează vibrațiile conștiinței sale în raport cu spectacolul existenței. Timid, pasionat pentru frumos, gata să trans-

forme un scenariu de idei într-un seducător monolog interior, Stendhal apare în paginile *Jurnalului* său ca un scriitor fericit. Sînt atîtea consemnări relative la o clipă sau la o zi fericită, încît este greu să-l suspectăm pe autor de contrafacerea unor adevăruri fundamentale. *Jurnalul* lui Stendhal rămîne totuşi o radiografie selectivă a unor stări de conştiinţă şi a unor evenimente. Confesiunea autorului nu este niciodată totală. Scriitorul care credea că va fi înţeles de public doar în 1880 sau abia în 1935, nu a greşit. Jurnalul său se citeşte astăzi cu aceeaşi plăcere, ca şi al lui Gide, Kafka şi Amiel.

În toamna anului 1971, cînd mă îndreptam spre Sénanque, unde a avut loc un simpozion despre destinul literaturii europene la finele veacului XX, şoferul a oprit autocarul într-un pitoresc orăşel din sudul Franţei pentru a vizita cimitirul local. Femeile care aduceau flori mi-au îndrumat repede paşii spre mormîntul cunoscutului scriitor francez Albert Camus, înhumat după sfîrşitul său tragic la Lourmarin, unde se retrăgea adeseori din zgomotul Parisului pentru a lucra într-o liniştită locuinţă rustică. Teoreticianul relaţiei absurde dintre individ şi contextul său de existenţă şi-a sfîrşit viaţa, după cum se ştie, într-un accident tot atît de aberant cum este al multora dintre eroii din romanele şi piesele sale de teatru. Autorul *Străinului*, al *Ciumei*, al *Mitului lui Sisif* şi al *Omului revoltat*, ca şi al unei semnificative opere de teatru, cum este *Caligula*, a fost adeseori etichetat prin unele formule simplificatoare, cu efecte publicistice superficiale, ca apologet al sinuciderii sau teoretician exclusiv al absurdului. Comentariile acestea unilaterale asupra operei se explică poate şi prin faptul că multe din scrierile lui Camus, apărute în anii de război, au fost reduse prin însăşi forţa împrejurărilor la unele simboluri care, în atmosfera aceea de groază şi teroare a spiritului concentraţionar, erau în-

tr-adevăr de natură să sugereze trăirea individului într-un univers absurd. Camus este însă un scriitor de mare complexitate, în ale cărui opere putem descifra o profundă durere în fața umanității suferinde. Adversar al tiraniei și, cum el însuși spune, al *călăilor omenirii,* tînărul gazetar din Oran era alături de republicani și împotriva lui Franco, așa cum dovedesc articolele sale din *Alger républicain.* În anii de mai tîrziu, Albert Camus a fost în mod firesc și un luptător constant împotriva nazismului. Atitudinea sa din *Scrisoarea către tînărul german,* cît și din articolele publicate în *Combat,* este elocventă în acest sens. Dar, fața profund umană a acestui scriitor care și-a interzis în mod programatic excesele retorice de entuziasm, ca și strigătele stridente de disperare, se desprinde mai ales din *Caiete,* care consemnează impresii de voiaj, notații de evenimente, meditații pe temele cele mai variate, datate din perioada 1935—1951. *Caietele* lui Albert Camus reprezintă astfel un jurnal literar specific, în care autorul nota reflecțiile sale de om de cultură pe marginea unor lecturi, creiona unele proiecte literare, consemna impresii despre oameni de litere și evenimente, lăsînd însă un spațiu dominant mai ales pentru meditațiile despre condiția umană. Se știe doar că în funcție de finalitatea sa, Camus nu relatează în *Caietele* sale nici un fel de întîmplări pur personale, lipsite de legătură cu condiția sa de om de litere și cetățean al unei lumi pe care ar fi dorit s-o vadă așezată pe baze mai raționale. Meditațiile sale despre sensurile vieții și ale morții, despre actele de eroism și lașitate, despre solitudine și angajare față de comunitatea umană, despre iubire și castitate, dezvăluie resursele etice și intelectuale ale unui scriitor moralist din familia de spirite a lui Pascal, Descartes și Montaigne. *Caietele* lui Camus sînt în același timp autobiografia unei

deveniri morale, civice şi intelectuale. Ele consemnează traiectul gînditorului de la *absurd* la *revoltă* şi de la *revoltă* la adeziunea pentru *fapta* creatoare, pentru trăirea plenară a existenţei în sensurile ei majore. Spirit meridional şi solar, Camus consemnează astfel drama divorţului dintre om şi realitate, dintre natura acestuia şi trăirea conjuncturală. Dar relatarea acestei drame nu atinge disperarea lui Kirkegaard, nici pesimismul ontologic al lui Heidegger. Omul camusian este victima unei armonii pierdute, iar gîndirea sa laică şi lucidă, situată sub zodia raţiunii care nu poate evita constatările amare, reprezintă un îndemn de căutare a echilibrului prin faptă.

Caietele lui Camus dezvăluie, cum spune Toynbee, gîndirea unui scriitor, care a devenit un mare european tocmai fiindcă a venit din lumea umilă şi solară a Oranului.

KAFKA DESPRE SINE ÎNSUŞI
ŞI OPERA SA

Întotdeauna istoricul literar a dispus de mai multe modalităţi de abordare a operei literare. Dar în acelaşi timp nu putem trece cu vederea că şi *„montajul de documente“* care i se oferă cercetătorului modern arată adeseori altfel decît în veacul trecut, facilitîndu-i acestuia sensibil travaliul de informare. Vor exista, desigur, întotdeauna cercetători care vor citi în întregime manuscrisele unor opere literare mai vechi, variantele acestora, ca şi corespondenţa, jurnalele şi toate mărturiile referitoare la un anumit autor. Dar activitatea aceasta migăloasă, nelipsită de un anume romantism, nu este necesar să capete întotdeauna aceleaşi proporţii şi să ia specialistului de fiecare dată o mare cantitate de timp. Adeseori, obiectivele mai reduse, urmărite de un cercetător, impun acelaşi efort de informare ca şi altele mai mari, din cauză că volumele de documente, tipărite şi organizate după anumite criterii ştiinţifice, lipsesc. În sprijinul istoricilor şi criticilor literari interesaţi doar de anumite mărturii existente în operele unor scriitori vin autorii acelor ediţii de documentare polarizate în jurul unor probleme caracteristice pe care le ridică opera şi le dezvăluie personalitatea unui anumit om de litere.

Elocventă pentru acest mod de informare rapidă și la obiect este, printre altele, colecția *Dichter über ihre Dichtungen*, publicată de editurile Heimeran și Fischer, volumul dedicat lui *Franz Kafka* avînd după părerea noastră caracterul cel mai ilustrativ.

Astăzi este cunoscut faptul că în ultimele două decenii, opera lui Kafka a constituit obiectul de studiu al unor cercetători de pe toate meridianele globului. Dar volumele de corespondență, jurnalele, consemnările de convorbiri, deși publicate la diverse răstimpuri, sînt epuizate, iar dificultatea găsirii tuturor acestora nu poate fi trecută cu vederea. Or, documentele publicate în acest volum sînt de natură să înlăture cel puțin o mare parte din obstacolele de acest gen. Ediția întocmită de Erich Heller și Joachim Beug are o organizare riguroasă și funcțională, fiind destinată să lumineze diverse aspecte ale procesului de creație prin ample referințe la operele autorului, dispuse într-o ordine cronologică. La acestea se adaugă mărturisirile scriitorului despre dificultățile și chinurile travaliului artistic, după care sînt inseriate în alte două capitole opiniile acestuia despre semnificația corespondenței literare și convingerile despre rolul jurnalului literar, care rezultă evident atît din paginile de corespondență, cît și din jurnal. Cele mai multe scrisori selectate de editori sînt adresate lui Max Brod, Felix Bauer, Milena, lui Kurt Wolff, ca și editorilor scrierilor lui Kafka. Sentimentul dominant care se desprinde din acestea pune în lumină nevoia scriitorului de a împărtăși prietenilor opiniile despre opera sa și de a le asculta judecățile. Încrederea lui Kafka în gustul lui Max Brod, de pildă, este așa de mare încît într-o scrisoare (18.III.1910) îi mărturisește acestuia că 10 000 de sfătuitori nu i-ar fi fost atît de folositori cum i-a fost acest neprețuit prieten. Un

fragment de jurnal (23.IX.1912) pune în evidență tensiunea interioară imensă pe care scriitorul o trăia în momentul terminării *Judecății*, precizînd că o asemenea operă nu putea fi dusă la capăt decît printr-o participare totală a spiritului și a trupului. Dintr-o altă pagină de jurnal (11.II.1913) rezultă că în *Judecata* atît numele lui Georg, cît și al lui Bende(mann) au tot atîtea sunete cît și numele lui Kafka, intenția autobiografică fiind astfel de domeniul evidenței. Textul convorbirii autorului cu Max Brod, referitor la *Castelul*, este de natură să dezvăluie și el finalul ipotetic al eroului central din acest roman. Cele mai multe documente relevă însă dificultatea de a scrie, pauzele chinuitoare ale autorului, suferința imensă provocată de starea de sterilitate. Dar, mai presus de orice, documentele strînse în acest volum scot în relief pasiunea de a scrie, drama cunoașterii, nevoia de comunicare și răspunderea etică și socială a autorului în fața textului publicat. Cititorul ia astfel act de drama unui mare om de litere, de umanitatea sa profundă, de dorința acestuia de a participa prin scrisul său la destinul omenirii.

Există o anumită seducţie a paginilor de jurnal şi a memoriilor, exercitată nu numai asupra cititorilor obişnuiţi, ci şi asupra criticilor şi istoricilor literari. Dacă pentru amatorul de literatură asemenea opere răspund unei curiozităţi, de altfel fireşti, determinate de cunoaşterea unor gînduri, întîmplări şi aspiraţii intime ale omului de litere, pentru criticul de specialitate ele constituie un document cu un mai mare coeficient de autenticitate, referitor la personalitatea artistului şi adeseori la motivaţia actului de creaţie.

Produs al mentalităţii moderne, stimulat de estetica de factură romantică ce îndemna artistul la confesiune, conceput adeseori ca o patetică sau tragică spovedanie publică, jurnalul oamenilor de litere a înregistrat şi el o mare diversitate pe parcursul timpului. Pentru unii scriitori, jurnalul a fost un act intim pe care posteritatea curioasă l-a făcut public, pentru alţii a însemnat o cronică programatică de idei şi evenimente, consemnate cu intenţia de a fi publicate. În categoria aceasta din urmă se înscrie şi *Jurnalul* scriitorului elveţian Max Frisch. Născut în 1911 la Zürich, Max Frisch este considerat, alături de Dürrenmatt, drept unul dintre cei mai reprezentativi scriitori contemporani din Elveţia, opera sa situîndu-l

printre cei mai de seamă scriitori de limbă germană ai vremii noastre. Piese de teatru ca *Andorra*, *Don Juan și dragostea pentru geometrie*, *Baronul Öderland* sau romanele sale, dintre care menționăm *Stiller* și *Homo Faber*, i-au asigurat o largă notorietate pe toate meridianele globului. Dată fiind personalitatea scriitorului, *Jurnalul* său, publicat de editura Knaur, capătă o semnificație deosebită. Referindu-se doar la perioada 1946—1949, autorul nu consemnează în acest jurnal literar numai fapte de pură intimitate, deoarece el nu-l concepe în maniera tradițională a agendei personale, în care sînt notate întîmplări cotidiene. Amestec de amintiri, impresii de călătorie, meditații asupra creației literare, relatări explicative privitoare la unele opere ale sale, *Jurnalul* lui Max Frisch este diagrama sensibilă a modului de gîndire a unui scriitor contemporan, confruntat cu marile evenimente ale epocii. Scriitor angajat față de conștiința sa, ca și față de întreaga umanitate, Max Frisch nu se configurează niciodată în aceste pagini de jurnal ca un spectator impasibil al vieții.

Așadar, de la meditațiile despre modul de existență al scriitorului în general și orientarea filozofică și etică a operei sale, pînă la consemnarea reflecțiilor subtile despre timp și înscrierea personalității umane în devenirea acestuia sau schițarea literară originală a lumii fictive din *Andorra* (citiți Elveția), la care se adaugă paginile despre evreul andorran, care trimit la cunoscuta sa operă de teatru, Max Frisch își etalează modul de gîndire, solicitat de cele mai diverse împrejurări.

Paginile sale despre München și Frankfurt, ca și reflecțiile despre scriitură, teatru, iubire, luciditate, pun în lumină structura intelectuală a unui moralist care evaluează faptul cotidian, peisajul, gestul individului și intenționalitatea unei opere din perspectiva unui spirit umanist, îndrăgostit de marile valori ale artei și culturii.

CANDIDE ȘI SENSURILE FABULEI FILOZOFICE VOLTAIRIENE

Cine a citit micile romane filozofice ale lui Voltaire, ca și povestirile sale, a putut constata cu multă ușurință că arta narativă a cunoscutului scriitor francez are la bază un gen specific de parabole, destinate să scoată în relief un anumit destin exemplificator al individului, privit ca un simbol al condiției umane.

Ca și alți scriitori din epoca luminilor, Voltaire construiește operele sale în proză în așa manieră încît intriga acestora, ca și epilogul lor, să se constituie ca o anumită lecție filozofică explicită, destinată să scoată în evidență raporturile dintre ființa umană și contextul său de existență.

La prima vedere, se pare că romanele lui Voltaire aparțin tipului de *narațiune obiectivă*, în care povestitorul rămîne cu totul distanțat de destinul personajelor sale. Dar cine cercetează relația dintre patrimoniul de idei, vehiculat de scriitorul francez în romanele sale, biografia sa atît de agitată și problemele de etică și filozofie care aveau o mare rezonanță în secolul al XVIII-lea, poate constata cu ușurință cum atît unele evenimente din viața lui Voltaire, cît ecourile unor polemici desprinse din filozofia teoretică și practică pătrund masiv în creația sa literară.

Or, așa cum a demonstrat Robert Mauzi în cartea sa *Ideea de fericire în secolul al XVIII-lea*, atît filozofii care au trăit în această perioadă, cît și scriitorii sînt preocupați în mod constant de *ideea fericirii*, de problema binelui și a răului în viața socială, de rolul providenței și al inițiativei individului în asumarea unui anumit destin în existență.

Și dacă adepții filozofiei leibniziene, ca și aceia ai lui Cristian Wolff pleacă de la premisa că *lumea noastră este cea mai bună dintre toate lumile posibile*, gînditorii pesimiști privesc destinul uman ca un act de damnare, ca o trăire într-un univers absurd din care nu există nici o putință de salvare prin forța inteligenței. Corelat cu ideea de destin sau de providență, traiectul existenței umane este prezentat fie din unghiul de vedere al acelora care cred că acesta este *predeterminat*, fie din perspectiva acelora care cred în capacitatea ființei umane de a-și *construi* itinerariul vieții printr-un comportament absolut liber.

Voltaire a participat la aceste polemici și prin eseurile sale cu caracter filozofic. Dar el a izbutit să dea un relief deosebit concepției sale destul de sinuoase și contradictorii mai ales prin romanele și povestirile sale.

Dar integrarea lui Voltaire în spiritul epocii nu se produce numai prin ecoul pe care îl au aceste discuții în opera sa. Supus vicisitudinilor istorice ale timpului în care a trăit, angajat într-o anumită cursă personală de construire a unui destin propriu, Voltaire aduce în același timp în romanele sale mărturia unei existențe plină de peripeții, care a contribuit în mod masiv la precizarea concepției sale despre lume.

Evident că nu se poate spune că această concepție a avut o linie constantă și un patrimoniu de principii pro-

fund armonios. Robert Mauzi observa pe bună dreptate că în opera lui Voltaire se întîlnesc două teze contradictorii, una punînd în lumină ideea că fericirea individului este invers proporțională cu calitățile și virtuțile sale, în vreme ce cealaltă ne lasă să înțelegem că soarta umană este *determinată* în întregime de *hazard*.

Tezele acestea, contradictorii sînt foarte explicite în cele două romane mai cunoscute ale lui Voltaire, *Zadig* și *Candide*. Dacă în prima operă menționată personajul principal apare în ipostaza unui *erou activ*, înzestrat cu o voință și o inteligență deosebită, care îl ajută să învingă toate capriciile hazardului și răutatea oamenilor, ajungînd în cele din urmă pe tronul țării de unde fusese alungat, în *Candide* autorul reprezintă atitudinea *insului pasiv*, a cărui existență se derulează în funcție de lanțul aberant al întîmplărilor.

Lecția filozofică pe care o emite îngerul Jesrad lasă să se întrevadă ideea că *„nu există hazard"* și că *„totul este încercare, pedeapsă, recompensă"*, determinată de liberul arbitru. Voltaire avansează astfel concluzia *„că nu există rău din care să nu se nască un mare bine"*, deoarece lumea în care trăim nu este un simplu lanț de evenimente absurde. Dimpotrivă, ea este înzestrată cu un anumit sens final. Dar lecția filozofică formulată de Voltaire în *Zadig* este opusă aceleia din *Candide*. Martin, filozoful pesimist din *Candide*, afirmă la un moment dat că omul este *„născut pentru a trăi în convulsiunile neliniștii sau în letargia plictiselii"*. Comentatorii operei lui Voltaire interpretează aceste două teze contradictorii fie ca o expresie a ambiguității concepției filozofice pe care se întemeiază creația scriitorului francez, fie ca o atitudine etică complementară, în *Zadig* ieșind în relief filozofia unui gînditor

sceptic, iar în *Candide* aceea a unui spirit profund *pesimist.*

Spuneam însă mai înainte că opera romanescă a lui Voltaire este profund marcată de traumatismele pe care le-a suportat scriitorul în viaţa sa, de succesele şi înfrîngerile personale care au mereu un evident ecou în creaţia sa literară.

De aceea este firesc să ne întrebăm ce s-a întîmplat în viaţa lui Voltaire pentru ca filozofia implicată în *Candide* să capete un caracter atît de sumbru. În cartea sa *Voltaire în povestirile sale,* Jacques van den Heuvel relatează că, după plecarea precipitată de la curtea lui Frederic al II-lea, Voltaire urmărea cu o anumită înfrigurare succesele militare ale acestuia. Umilinţele pe care le-a îndurat la Postdam, relaţiile sale proaste cu cei de la curtea Franţei, tentativele de răzbunare a clerului împotriva sa, replierea sa costisitoare la Délices, nesiguranţa investiţiilor şi teama permanentă de ruină, eşecurile sentimentale reprezintă factorii care i-au întreţinut o stare permanentă de iritare, care îi creează sentimentul unui ins exilat într-o existenţă absurdă. De aceea, fixarea sa la Ferney apare ca un act de repliere dintr-o viaţă agitată şi plină de ameninţări. Într-o scrisoare din 15 ianuarie 1758, adesată lui Théodore Tronchin, Voltaire mărturisea plin de amărăciune : *„Nu-mi deschid inima decît faţă de dumneavoastră. Faţă de toată lumea păstrez o deplină tăcere. Trebuie să spun că nimic nu va mai tulbura liniştea puţinelor zile care mi-au mai rămas. Preoţii dumneavoastră m-au insultat într-o manieră laşă şi odioasă..."*

În această stare de amărăciune, derută, decepţie şi nemulţumire, Voltaire a realizat parabola filozofică plină de tristeţe şi resemnare din *Candide.* Fără îndoială că cu-

tremurul de la Lisabona și conflagrațiile militare, ca și discuțiile filozofice din acea vreme au contribuit și ele la configurarea concepției din această operă literară. Dominantă rămîne însă revărsarea dramei sale personale și în acest roman. În treacăt trebuie să precizăm că ideea pe care a încercat s-o acrediteze Roland Barthes că Voltaire ar fi reprezentat tipul *scriitorului fericit* nu rămîne valabilă decît poate pentru ultima parte a vieții acestuia. Restul existenței sale s-a situat sub zodia permanentă a nesiguranței angoasante. *Candide* rămîne astfel mărturia literară a unei viziuni pesimiste asupra existenței.

Intriga romanului este fundamentată pe semnificația ideii de bine și de rău în viață. *Candide* este prin existență un roman de idei care are un evident caracter polemic. Pangloss și Martin reprezintă ipostazele filozofului optimist și pesimist. Traiectul lor exemplificator în existență, și mai ales acela al lui Candide care este discipolul gînditorului optimist, este în așa manieră conceput încît evenimentele exterioare cu fluxul lor neprevizibil și aberant să reprezinte o permanentă infirmare a comportamentelor și a ideilor pe care le profesează aceste personaje. *Candide* este astfel o parabolă filozofică antiiluzionistă. Itinerariul vieții eroului voltairian, alungat de la curtea baronului Tunder-tentronckh, fixat în cele din urmă într-o falsă familie comunitară la Istambul, reprezintă o evidentă filozofie a eșecului ființei umane care nu poate avea nici un fel de opțiuni proprii în viață, deoarece cursa după fericire reprezintă un miraj înșelător și plin de decepții.

Existența plină de peripeții pe care o suportă Candide îl confruntă atît cu *letargia plictiselii*, cît și cu *convulsiunile neliniștii*. Polii extremi ai itinerariului vieții lui Can-

dide sînt marcați de calmul paradisiac inițial de la curtea baronului Tunder-tentronckh în Westfalia și mica grădină în care se resemnează să muncească, alături de bătrîna și urîta Cunigundă și ceilalți inși eșuați, pentru a suporta mai ușor plictiseala unei vieți, lipsite de privilegiul unui sens major. Voltaire își susține demonstrația parabolei sale pesimiste prin crearea unui univers absurd de viață, în care evenimentele aberante, hazardul, sînt întotdeauna mai puternice decît indivizii care le suportă.

Alungat din acea grădină paradisiacă simbolică, reprezentată de curtea baronului din Westfalia, Candide, insul naiv și optimist, este introdus de autor într-o imensă cursă de obstacole, care îi deviază în permanență traiectul existenței de la scopul propus. Înșelat de niște escroci, vîndut ca soldat în armata bulgară, nevoit să fugă mereu dintr-o țară în alta, Candide, vinovatul fără vină, traversează astfel o lume cu sensuri absconse și apăsătoare.

Spectacolul vieții umane cu care este confruntat este hilar și bîntuit de o succesiune aberantă de evenimente catastrofice. Reîntîlnirea sa cu Pangloss, filozoful optimist constituie doar un prilej de reconstituire a unor întîmplări tragice absurde. Insula paradisiacă din Westfalia, ca și cei de la curtea baronului, au fost distruși în urma unei agresiuni catastrofale. Cerînd știri despre frumoasa Cunigunda, filozoful slutit de o boală nemiloasă, relatează o situație absolut neconformă cu filozofia reconfortantă pe care a propagat-o. *„Au spintecat-o niște soldați bulgari după ce au siluit-o cît au putut. Domnul baron a vrut s-o apere și atunci i-au crăpat capul ; pe doamna baroană au tăiat-o în bucăți... n-a mai rămas piatră pe piatră, nici un șopron, nici o oaie, nici o rață, nici un copac.“*

În felul acesta, întreaga intrigă a romanului este construită printr-o aglomerare programatică de evenimente catastrofice. Naufragiul vaporului înainte de a ajunge în Portugalia, întîlnirea cu oamenii inchiziției care amenințau cu spînzurătoarea, evadarea lui Candide în Buenos Aires, fuga în Paraguay, comiterea crimei involuntare, popasul în patria idilică a oamenilor fericiți din Eldorado, întîlnirea cu cei șapte regi detronați la Veneția și apoi drumul spre Istambul, unde se încheie această cursă furibundă de obstacole, reprezintă stațiile existențiale ale unor *„infraeroi"* damnați să trăiască într-un univers absurd.

Romanul acesta încărcat de evenimente catastrofice se încheie însă cu un *happy-end* cu subtile implicații ironice. Într-o lume situată sub zodia amenințării permanente, eroii romanului se întîlnesc cu toții, într-un anume final de existență, la Istambul. *Hazardul* care i-a confruntat pe toți cu moartea în diverse împrejurări, i-a salvat de fiecare dată din fața sfîrșitului tragic.

Într-o lume al cărei mecanism este *întîmplarea*, eroii lui Voltaire se repliază într-o ultimă oază de liniște pentru a muri cu toții în propria lor grădină. Morala *grădinii cultivate* de aceștia are semnificații multiple. Ea este o discretă lecție de activism, dar și un act de resemnare cum spune Martin, pentru a face viața mai suportabilă.

De altfel, atît în ipostazele sale optimiste, cît și în cele pesimiste, Voltaire consideră acțiunea ca o nevoie ontologică a ființei umane. În *Observații asupra meditațiilor lui Pascal*, el se întreabă : *„ce ar fi un om care nu ar acționa în nici un fel și s-ar limita să se contemple. Aș spune nu numai că acest om va fi un imbecil, inutil societății, ci că el nici nu ar putea să existe. Ce ar trebui deci*

să contemple? Capul, picioarele, cele cinci simţuri. Sau va deveni un idiot sau se va folosi de toate acestea".

Roman antiiluzionist şi parabolă sumbră despre o lume absurdă, istorie a unei formaţii şi operă polemică cu ideile filozofice ale vremii, fabulă despre înfruntarea dintre bine şi rău, pledoarie pentru găsirea unei formule de conciliere cu viaţa, *Candide* rămîne, aşa cum observă Flaubert, una dintre operele fundamentale ale epocii luminilor şi a tuturor timpurilor.

DESPRE MÎNIA TRISTĂ ȘI ERORILE UNUI MARE SCRIITOR

În istoria diferitelor literaturi naționale întîlnim scriitori care au exercitat asupra publicului un efect dureros de șoc. Acest efect a fost obținut prin operele lor cu caracter antiiluzionist care în momente de acalmie istorică aparentă, descopereau zonele cele mai brutale ale existenței. În suita acestora se înscrie cinicul și colericul L. F. Céline, care face parte din familia de spirite a lui Swift și Voltaire.

Ursuzul doctor Louis Destouches, devenit Céline prin împrumutarea unui prenume al mamei sale, nu a arătat niciodată o imensă iubire pentru semenii săi, deși profesiunea de medic îl obliga să contribuie la alinarea suferințelor acestora. Ca și Swift, Céline este tipul scriitorului care privește în jurul său cu mînie. Furia sa se dezlănțuie asupra unei lumi vicioase, incapabile de ameliorare, asupra unei civilizații în declin, care nu-și mai poate regăsi axa istorică.

Dar medicul acesta straniu, cu o copilărie plină de privațiuni, dar dedicată aventurii, cu o agendă încărcată de gărzi de noapte, operații, vizite la bolnavi, a descoperit literatura în contactul cu existența cotidiană, plină de cele mai neașteptate și uneori urîte surprize. Și cînd blîndul și înțeleptul Robert Denoël primește în 1932 manuscrisul

voluminos și nesemnat al romanului *Voyage au bout de la nuit*, acesta are revelația subită a unui scriitor de geniu pe care emisarul său l-a descoperit cu greu într-o casă din Montmartre.

Publicarea romanului produce un succes zgomotos de scandal, gata să fie încoronat cu premiul Goncourt, pînă în clipa în care prudenții academicieni se răzgîndesc. Céline este răsplătit la scurtă vreme după acest incident cu premiul Renaudaut. Bardamu, eroul său, devine astfel profetul iubirii și al morții, al sarcasmului și al spiritului antiiluzionist, care frizează cinismul. „*Fericirea pe pămînt,* spune acest alter ego al scriitorului, *va fi aceea de a muri cu plăcere și în plăcere... Restul nu e nimic. Sau este doar frica pe care nu îndrăznim să o mărturisim...*" Sau : „*Corpul său era pentru mine o bucurie care nu se termina niciodată. Mereu mi s-a părut că nu mă voi sătura să parcurg acest corp american. Aș putea spune că eram un porc nerușinat. Și așa voi rămîne...*"

Acesta este limbajul lui Bardamu și al lui Céline. Frust, violent, încărcat de pitorescul argoului, el se va impune definitiv în creația literară franceză. Opera lui R. Queneau este elocventă în acest sens.

Uitat o anumită vreme, din cauza unor opțiuni politice eronate, care i-au atras sancțiunea morală a publicului, L. F. Céline revine în atenția contemporanilor prin studiile și amintirile despre el. Marc Hanrez i-a consacrat o monografie, iar recent Robert Poulet a publicat la Plon o seducătoare carte de amintiri și convorbiri cu scriitorul, intitulată sugestiv *Mon Ami Bardamu* (1971). Robert Poulet este un spirit lucid, atins poate și el uneori de cinismul și sarcasmul lui Céline. Cartea sa descoperă fețele multiple ale unui scriitor care s-a format singur, a trăit experiența tragică a războiului, a cunoscut spaima debu-

tului nesigur şi gloria zgomotoasă, a ispăşit greşelile politice pe care nu le-a înţeles deplin nici în perioada de repliere la Meudon, cînd, fiind alături de el doar cîinii şi soţia credincioasă, mizantropul coleric cocheta cu moartea.

Notaţie pătrunzătoare a unor impresii produse de acest spirit straniu şi fascinant, consemnare fidelă a unor profesiuni de credinţă, reconstituire cumpătată a unei biografii intelectuale cu aspecte spectaculare, cartea lui Robert Poulet este o excelentă mărturie despre Céline. Ea ne face să ne gîndim mai ales la opera sa de căpătîi, *Voyage au bout de la nuit*, pe care doar un prozator din aceeaşi familie de spirite o poate tălmăci în limba română.

UN ROMAN DESPRE SOCIETATEA DE CONSUM

Lista bogată a romanelor lui Michel de Saint Pierre pune în lumină formația unui prozator din școala balzaciană. Dacă ne oprim asupra ultimei sale cărți, *Miliardarul*, nu facem acest lucru pentru a sublinia continuitatea unei tradiții, ci pentru a scoate în evidență noutatea problematicii pe care scriitorul francez o abordează din cele mai diverse unghiuri de vedere.

Ne găsim, așadar, în fața unui roman despre societatea de consum. După ce sociologi și filozofi de talia lui Marcuse, Aron, H. Lefebvre și Berendt au analizat structura și consecințele pe care societatea de consum le are asupra individului, un romancier se apropie de această lume pe care o vede ca o junglă.

O nouă comedie umană a secolului XX capătă astfel contururi, ea fiind însă dimensionată într-un alt context social-istoric. În centrul ei nu se mai găsesc parveniții și avarii din proza balzaciană, ci miliardarul francez Fabre-Simons. Michel de Saint Pierre aduce astfel pe prim plan lupta magnaților din industrie și finanțe pentru putere și urmările rapacității lor fără limite.

Dar romanul acesta parabolic despre societatea de consum nu ar avea profunzimea necesară dacă narațiunea

cu caracter demonstrativ s-ar reduce la consemnarea cursei de înavuţire a oamenilor de afaceri.

Cartea lui Michel de Saint Pierre capătă accente de profundă umanitate prin proiectarea unei duble viziuni asupra lumii a cărei cronică de moravuri o scrie. Scriitorul construieşte astfel un prim plan al *aparenţelor,* în care societatea de consum se cristalizează ca un spectacol luxuriant. Planul de fundal, construit în profunzime, pune în lumină tragedia unei *umanităţi bolnave*. Miliardarul avid de putere este un alienat în existenţă, care nu poate găsi un sens ultim pentru faptele sale. În această lume eteroclită cu vieţi paralele există copiii care-l rencagă, înregimentîndu-se în rîndul contestatarilor dezintegraţi din societate, soţia solitară care nu are acces la fericire şi scriitorul-instrument al acestei lumi, care nu poate cunoaşte miracolul prieteniei.

Scris cu mijloace clasice, mînuite de un scriitor stăpîn pe meşteşugul artei sale, romanul *Miliardarul* reprezintă o sugestivă cronică a societăţii occidentale contemporane.

De foarte multă vreme, în anumite arii europene de cultură, romanul vieţii rustice reprezintă un fenomen din ce în ce mai rar. Seducţia pe care o exercită proza citadină asupra cititorilor, ca şi schimbările care au intervenit în civilizaţia rustică şi mentalitatea ţăranilor i-au dus pe numeroşi scriitori din ţările occidentale la concluzia că marile probleme ale oamenilor sînt aceleaşi, indiferent de zona lor de existenţă. De aceea, procesul de urbanizare a satului, cu toate metamorfozele spirituale pe care le generează, a rămas la periferia atenţiei celor mai mulţi scriitori francezi, germani, italieni, suedezi etc. Din această cauză, cînd mi-am dat seama că ultima cartea a lui Pierre Boudot, *Le mal de minuit* (1972) reprezintă un roman al satului francez, am fost copleşit de o puternică şi legitimă curiozitate, transformată însă destul de repede într-o mare dezamăgire.

Pierre Boudot nu mai este de multă vreme un debutant în viaţa literară. Palmaresul creaţiei sale însumează o suită de studii despre Jaspers şi Nietzsche, unele piese de teatru, precum şi romanele *La Matasse* şi *Les sept dans du Tétras*, ultima sa operă în proză infuzată de spiritul filozofiei nietzscheiene beneficiind de un notabil succes.

Dar neajunsul fundamental al romanului lui Pierre Boudot *Răul de la miezul nopţii* este tocmai acela de a încerca să reconstituie viaţa satului prin prisma unei filozofii străine de spiritul francez, care a dus la deformarea viziunii sale asupra mediului rustic.

Ferma bătrînului Fleurval pare să fie situată într-o zonă apropiată de munte, unde civilizaţia primitivă şi credinţele străvechi coexistă cu spiritul modern. Nelocalizarea precisă în spaţiu şi timp îi permite însă lui Pierre Boudot să proiecteze satul care devine eroul central al operei sale într-un spaţiu poetic, tipic pentru modul de fuzionare a miticului cu realul. De aceea el poate crea cu uşurinţă nişte *personaje problematice* care trăiesc în situaţii-existenţiale problematice. Spaţiul poetic mitic al ţăranilor din *Răul de la miezul nopţii* reprezintă în accepţiunea pe care i-a dat-o scriitorul francez o adevărată zonă a agoniei şi a morţii. Cei trei fii ai fermierului Fleurval, André, Thomas şi Paul sînt prezentaţi de Pierre Boudot ca nişte inşi damnaţi în existenţă. André este spiritul dionisiac dezlănţuit, omul minat de plăceri demonice care îl mistuiesc pînă la dezintegrarea sa umană. Setea elementară de pămînt îl impulsionează în aceeaşi măsură ca şi plăcerea de a poseda tot ce este frumos sau tot ce îi poate stîrni o satisfacţie oricît de măruntă. Thomas reprezintă tipul omului marcat de viaţa din lagărele naziste, insul care se repliază la marginea existenţei, dezangajîndu-se de orice iniţiativă care nu-i asigură mica lui bucată de pămînt, de fapt, micul său *univers concentraţionar*. În această triadă existenţială, Paul se defineşte ca un spirit apolinic. Tînărul cu antenele deschise spre puritatea absolută este atins de păcatul lui André şi se îneacă, identificîndu-se cu apa şi pămîntul care-l integrează în marele circuit universal.

•

Pierre Boudot reconstituie universul cotidian şi mitic al unui sat damnat fără vină din perspectiva unui spirit moralist care explorează răul cu minuţia analitică rece a unui clinician. De aceea, personajele sale atinse de morbul incurabil al răului apar mai degrabă ca nişte *arhotipuri existenţiale*, ca nişte *făpturi mitice*, concepute din perspectiva unei filozofii stranii şi deformante.

În felul acesta am putut să-mi explic de ce romanul *Le mal de minuit* reprezintă o lectură iritantă, care îl introduce pe cititor într-un univers din ce în ce mai neverosimil.

Pierre Boudeot lasă impresia unui prozator care crede că marile probleme ale romanului ţărănesc francez s-au epuizat odată cu Balzac şi Zola. Cartea sa se susţine doar prin artificii filozofice care fac acest *roman-parabolic* să devină un eşec de domeniul evidenţei.

Le mal de minuit reprezintă încă o dovadă că un scriitor de talent poate eşua atunci cînd lumea pe care o explorează este integrată unei viziuni false şi preconcepute.

HENRY BONNIER
ŞI METAMORFOZELE ROMANULUI BALZACIAN

Cînd a apărut *Delphine* (1967), Henry Bonnier reprezenta încă situaţia romancierului ce putea fi confundat cu uşurinţă cu mulţi alţi prozatori din epoca noastră. O eroină care trăieşte o anumită criză a vîrstei, o anumită tendinţă de evaziune din corsetul unor locuri comune ce nu pot fi uitate, o disperată propensiune într-un viitor vag şi incert, reprezintă drama unei femei dezabuzate care pare să-şi organizeze sfîrşitul în mod deliberat cu complicitatea altora. *Delphine* este astfel un roman al iubirii şi al deznădejdii, o carte de frondă împotriva banalităţii, o diagramă a unei conştiinţe invadate de vidul existenţial.

Stilul poematic, recurenţa programatică a unor cuvinte, situaţii şi imagini, exploziile unui eu care se defulează violent, dau nota dominantă a acestei cărţi care, introdusă în sfera unor ipoteze ce reduc unicatul pentru a descoperi seria, lasă impresia aparentă a unui text ce putea fi scris de Virginia Wolf, Simone de Beauvoir sau de... Françoise Sagan, în ceasurile ei bune de creaţie. Dar cu toate acestea, *Delphine* anunţă un scriitor autentic, demonstrînd vocaţia unui prozator ce-şi caută universul romanesc specific. Surpriza aceasta s-a produs mai tîrziu, odată cu publicarea romanului *L'amour des autres* (1970). Henry Bonnier apare pentru prima dată în faţa cititorilor ca un scriitor ce anulează orice posibilitate de a fi con-

fundat cu alții. *L'amour des autres* trimite spre o singură matcă fundamentală a prozei franceze, reprezentată de romanul balzacian. Balzac, marele monstru sacru, nu poate fi nici uitat, nici trecut cu vederea. Denigrat de neoromancieri, abandonat programatic de autorii *prozei-recherche*, Balzac rămîne pe bună dreptate o imensă obsesie culturală sau un termen fatal de referință. Ușor de depistat, rețeta sa literară se prelungește subtil în romanul francez contemporan. Dar Henry Bonnier este un prozator balzacian al timpului nostru. Preferința sa pentru descrierea mediului ambiant al personajelor, pentru notarea unor detalii vestimentare și a unor gesturi, se conjugă în permanență cu notația subtilă a unor fluxuri de conștiință, cu distribuirea ingenioasă de planuri de absorbție sau emitere a unor evenimente, încît cunoscuta distincție, încercată de Boisdeffre și Albérès între *romanul-recherche* și *romanul-histoire* nu mai este cu putință. Henry Bonnier construiește o intrigă simplă, susținută de fapte mărunte și repetabile care, transferate pe planul conștiinței, se convertesc într-un mod de existență.

L'amour des autres este romanul unui univers larvar, este imaginea caleidoscopică a unei infralumi care își trăiește propria mediocritate ca pe un fenomen foarte firesc. *L'amour des autres* este romanul unui oraș în care nu se întîmplă nimic deosebit, faptul divers căpătînd amploarea unui eveniment ieșit din comun. Dar nu trebuie să uităm că Henry Bonnier nu își propune să scrie romanul unui *oraș demonic* și acaparator în genul celor realizate de U. Sinclair, A. Döblin, Dos Passos sau al unui *oraș-labirint*, așa cum este acela reprezentat de M. Botur sau Alain Robbe-Grillet. Vilmont, orașul cu trei cafenele, este o banală localitate de provincie, cu pensionari cuminți care se amuză jucînd cărți și femei calme care nu cunosc

stările bovarice. În acest univers larvar, scriitorul aduce pe prim plan siluetele unor personaje specifice ca generalul pensionar Bazille, farmacistul Gros, notarul Henri Barrault, profesorul François Sondaz etc. Unul dintre pensionari anunţă venirea iernii, altul îşi detestă în ascuns partenerul de joc de cărţi şi tot aşteaptă balul anunţat ca pe un mare eveniment al anului. Faţă de această lume minată de taine şi invidii mărunte, scriitorul se comportă asemenea diavolului şchiop din cunoscutul roman al lui Lesage. El ridică măştile cu discreţie, surprinde comportamentele ascunse, reţine convorbirile tainice. Or, prin însăşi natura obligaţiilor sale, bătrîna domnişoară Audinet, telefonista de la poştă, este personajul omniscient al oraşului. Indiscretă, ea ascultă declaraţiile de dragoste, convorbiri despre pierderea butonilor de la o cămaşă, aşa cum este cea dintîi care relatează moartea unui camionagiu, într-un oraş în care balul şi accidentul şoferului nefericit constituie evenimentele cruciale ale existenţei.

Spiritul balzacian al scriitorului iese în evidenţă prin însuşi modul de reprezentare al acestei lumi. De la arta portretului pînă la descrierea de interioare, totul este elocvent în acest sens. Hervé Macaire este un tip *„sangvin, pătrat, cu ceafa grea şi degete cărnoase“*. M-me Testanière este „*o văduvă zglobie*“, iar întîlnirea dintre domnişoara Audinet şi Claudine apare ca „*o lunecare de stofe grele*“, ca *„un corp învăluit de frig, ca un halo...“* Însuşi jocul de cuvinte reprezintă o manieră de ridiculizare a acestei lumi fără relief specific.

Cu asemenea mijloace tradiţionale, Henry Bonnier realizează un roman remarcabil, balzacianismul semnificînd astăzi o nouă modalitate de reconstituire veridică a realităţii, specifică epocii noastre.

ROMANUL UNEI OBSESII CARE SE DESTRAMĂ

Există *romane ale colectivității* umane mari, ca *Război și pace* de Tolstoi, *Țăranii* de Reymont, *Răscoala* de Liviu Rebreanu, așa cum există în aceeași măsură, dacă nu într-o proporție sensibil sporită, *romane ale individului* sau ale *grupului social mic*, ca *Pamela* de Richardson, *Werther* de Goethe sau *Cuibul viperelor* de François Mauriac. În prima categorie domină *evenimentul exterior*, suportat de *personaje-agenți* ai faptelor mai puternice decît acestea. În celelalte, *întîmplările* sînt sensibil reduse, accentul fiind pus pe *fluxul de conștiință* declanșat de un fapt interior.

În epoca noastră romanul trece însă printr-un proces de transformare, simptomatic pentru modul de înțelegere a raportului dintre individ și contextul său de existență. În aparență enunțul narativ la persoana întîi sau la persoana a treia rămîne dominant. Cu toate acestea, apropierea dintre cele două moduri de relatare este mai mare ca oricînd, diferența dintre ele fiind doar una de *ordin gramatical*. Scriitorul omniscient de odinioară își restrînge cîmpul de observare sub masca lui *el*, care îi permite să se anonimeze în mod paradoxal pînă la gradul maxim de lirizare a unui enunț fără subiect, în vreme ce

narațiunea la persoana întîi este investită cu libertatea de a transmite 'adevăruri care nu sînt doar expresia unui caz, ci a unei lumi pentru care individul devine doar semnul unei realități de mare complexitate. De aceea, modestia romancierului contemporan care recurge la *ich-Form* este doar aparentă. Ea maschează orgoliul nemărginit al unor prozatori dornici să investească personajul adus în starea de confesare, cu dreptul de a se rosti asupra condiției noastre umane.

În acest spirit este conceput romanul lui Suzanne Prou *Méchamment les oiseaux* (1971). Spre deosebire de Nicole Avril, Suzanne Prou nu se găsește la prima sa confruntare cu publicul. Itinerariul creației sale însumează romane greu de clasat într-o anumită categorie sau filiație literară, ca *Les Patapharis, Les demoiselles sous les Ebéniers, L'Eté jaune* a căror structură și tematică a permis unele apropieri atît cu Huxley și Mauriac, cît și cu Ionescu și Kafka.

Semnificativă pentru Suzanne Prou rămîne nu atît această integrare într-o familie eteroclită de spirite, cît năzuința sa de explorare a universului imaginar, a *indicibilului*, a *subconversației* care introduce personajele sale într-un spațiu permanent al suspiciunii. Ultimul său roman, *Méchamment les oiseaux* este cel mai edificator în acest sens.

La prima privire se pare că Suzanne Prou explorează în acest roman un caz clinic, reprezentat de starea de depresiune nervoasă a unui funcționar superior de prefectură care se retrage din tumultul vieții cotidiene într-o viață domestică liniștită, *salonul verde* fiind spațiul său claustrat de repliere într-o lume interioară, într-un loc intim al reveriei totale.

Dar intenţia fundamentală a scriitoarei franceze este aceea de aducere a personajului său într-o *situaţie limită,* care să permită confruntarea cu sine, spovedania totală. *Méchamment les oiseaux* este, în ultimă instanţă, un roman freudian. Dar clasica *anchetă pe fotoliu* nu este condusă de un personaj omniscient, familiarizat cu chestionarul psihanalitic care duce spre descoperirea unei traume fundamentale şi apoi spre terapia sufletească a personajului suferind de o adevărată frustrare existenţială.

Suzanne Prou implică lecţia freudiană în textura operei. Eroul prozatoarei franceze este un ins traumatizat, un anxios care se alienează în existenţă pînă la totala imunizare faţă de suferinţa altora din motive pe care nu le cunoaşte. Lumea devine pentru el un spectacol fără semnificaţie, iar familia un context de existenţă pe care îl priveşte cu indiferenţă. Alienat de lume, acest personaj atins de o totală abulie nu este încă total înstrăinat de sine. De aceea, Suzanne Prou explorează cu precădere acea *cameră obscură* a conştiinţei eroului său care dispune de o totală capacitate de dialogare cu sine însuşi. Scrutînd în permanenţă această *cameră obscură,* cercetînd rezonanţa întîmplărilor domestice pe planul misterios al *infraconştiinţei,* chestionîndu-se fără cruţare asupra devenirii sale, personajul traumatizat ia act de sine, cunoaşte remuşcarea şi laşitatea, minciuna şi convenţia socială, aspiraţiile sale ascunse şi starea sa de degradare umană. Suspendat între o realitate crudă şi starea halucinatorie, eroul lui Suzanne Prou se găseşte într-o stare continuă de confesiune. Aşa se explică de ce între relatarea faptului cotidian şi rezonanţa lui interioară apare mereu un unghi de refracţie în care se instalează *monologul-spovedanie. „Soţia mea mi-a spus că Pauline a scris*

că se simte bine în Brazilia. Dar faptul acesta nu mă privește. Voi merge eu vreodată în Brazilia? Julien mi-a povestit că colegul meu Brissou de la prefectură a telefonat pentru a cere vești despre mine. Am ridicat din umeri. Lila spunea că prietena ei Françoise a invitat-o de Paști la țară. Prietena ei Françoise poate să se cheme foarte bine François. Nu mă interesează. N-am răspuns".

Alienat doar în aparență de fluxul total al vieții cotidiene, personajul acesta traumatizat își contabilizează cu minuție toate reacțiile față de spectacolul existenței. Și cînd invazia tragicului pare să-l atingă, răspunsul rămîne același; *„Nu-mi pasă. Eu visez... Sînt un tată nedemn"*.

Dacă Suzanne Prou s-ar fi limitat să relateze în maniera sa proprie doar cazul unui abulic care se dezumanizează din cauza bolii, romanul său nu ar fi depășit literatura banală, de serie.

Intriga-anchetă din *Méchamment les oiseaux* duce însă spre detectarea unei cauze inițiale, spre *recuperarea* unui om prin înțelegerea mobilului traumei care i-a creat *complexul tatălui* ce îi întreține starea de ins *frustrat în existență*, indiferența aparentă față de mediul ambiant.

Din această cauză intriga romanului reprezintă un amestec permanent de evenimente din trecut și prezent. Atitudinea față de soție este asociată cu relațiile dintre părinții săi, frivolitatea fiicei sale Lila trimite spre iubirile sale vinovate din tinerețe. În cele din urmă, obsesia *păsărilor rele*, evocate în starea de delir este explicată. Porumbeii aduși de frumoasa Hélène Lorme tatălui său, criza de gelozie a mamei care îi ucide, ura falsului părinte care declară că fiul este un bastard al mamei, dezleagă o *enigmă*, elimină un *complex*, care permite recuperarea unui om ce se integrează cu bucurie în existență.

Romanul *Méchamment les oiseaux* reprezintă o operă greu de clasat. Fantasmele eroului, tapițerii care amintesc personajele kafkiene, relativizarea de evenimente ce trimite spre formula adoptată de Alain Robbe-Grillet, subminarea faptului tragic de ironie etc. reprezintă doar o infimă parte a unui arsenal literar care îi conferă lui Suzanne Prou un spațiu specific în peisajul prozei franceze actuale.

Proza franceză contemporană oferă o imagine extrem de eteroclită a unor opţiuni estetice cu caracter programatic, care nu pot fi însă apreciate decît prin rezultatele literare destinate să le valideze valoarea teoretică mai mult sau mai puţin evidentă. Faptul acesta trebuie reţinut cu atît mai mult cu cît la această *„vîrstă critică"* a romanului francez se poate vorbi de o adevărată invazie a criticilor în roman. Ajunşi, se pare, la conştiinţa insuficienţei *metaliteraturii,* ca modalitate mediată de abordare a existenţei, eseiştii, criticii, filozofii, cultivă proza cu rezultate inegale, arareori fericite, iar ceea ce în secolul trecut reprezenta cazul de excepţie, pare să devină astăzi, mai ales în literatura franceză, o regulă firească.

În rîndul excepţiilor fericite se înscrie şi Jean d'Ormesson cu romanul său *La Gloire de l'Empire* (1971) pentru care autorul a primit nu de multă vreme marele premiu al romanului, decernat de Academia Franceză. Critic literar subtil, aşa cum demonstrează cronicile sale literare din *Nouvelles littéraires,* autor al unor eseuri fără răsunet deosebit ca *Du coté de chez Jean* şi *Au revoir et merçi,* Jean d'Ormesson se afirmă în ultimii 15 ani în cultura franceză cu un roman de factură tradiţională ca : *„L'Amour est un plaisir"* (1956), *Un amour*

pour rien (1960) şi *Les illusions de la mer* (1968), care nu atrag încă în mod deosebit atenţia asupra sa. Dar într-o ţară în care numărul romanelor publicate în cursul unui an variază între cifre de ordinul sutelor şi al miilor, într-o ţară în care critici acreditaţi ca Pierre Boisdeffre, R. M. Albérès şi Gaëtan Picon publică o proză cenuşie, scrisă doar corect, este firesc să ne întrebăm ce acoperă premiul recent al Academiei Franceze, cu atît mai mult cu cît numeroase premii de prestigiu au impus în ultimii ani glorii absolut efemere.

Trebuie să mărturisim de la început că lectura ultimei cărţi a lui Jean d'Ormesson ne-a dus la convingerea că ne găsim în faţa unei autentice capodopere a romanului european. *Gloria imperiului* este astfel o amplă *legendă a secolelor*, o istorie fictivă a umanităţii, confruntată cu anumite evenimente-limită, care i-au configurat existenţa într-o anumită manieră specifică. *Gloria imperiului* este în acelaşi timp opera unui intelectual de o impresionantă erudiţie, al cărui talent literar neîndoielnic răspunde nevoii fireşti de transformare a informaţiei istorice, autentice sau trucate, într-un adevărat eveniment romanesc. Jean d'Ormesson nu scrie, de fapt, un roman istoric obişnuit. În cartea sa se poate distinge uneori cu uşurinţă, alteori cu dificultate, zona de fuziune între detaliul istoric real şi cel imaginar, referinţa documentară autentică de cea inventată, deosebirea unui fapt dintr-o creaţie literară cunoscută de atribuirea sa fictivă. Parodia romanului istoric fuzionează astfel cu citatul savant, provocator, erudiţia gravă cu subminarea sa maliţioasă.

Imperiul reprezentat de Jean d'Ormesson în romanul său este aşezat pe temeliile unei civilizaţii antice cu o evidentă tentă orientală, referinţele aluzive la Europa şi

Asia ţinînd de specificul contextului. Istorie fictivă a unui imperiu fictiv, romanul lui Jean d'Ormesson este în aşa fel construit încît autorul să poată scoate în relief marile drame pe care le-a traversat umanitatea, mai ales în urma hotărîrilor unor conducători care, în anumite etape istorice, s-au identificat cu destinul. Lupta pentru putere, trădarea, regicidul, pasiunea de dominare, ororile războaielor de cotropire, drama civilizaţiilor opulente atacate de barbari, întîlnirea cu moartea, angoasa responsabilităţii, contradicţiile dintre instinctul de civilizare şi cel de distrugere, reprezintă marile leit-motive care traversează acest roman printr-o orchestraţie de fapte extrem de ingenioasă. Dominată de întîlnirea dintre împăratul Alexe şi Balamir, regele barbarilor, ca şi de retragerea împăratului umanist în anonimat, trama romanului *Gloria imperiului* nu evită lecţia parabolică şi aluzia la contemporaneitate. Fundamentat pe o anumită filozofie umanistă a istoriei, seducător prin stilul subtil ce trimite spre pastişa literaturii bizantine, *Gloria imperiului* se înscrie astfel în categoria marilor romane ale epocii noastre.

TESTAMENTUL LITERAR AL LUI FRANÇOIS MAURIAC

Există numeroşi scriitori din al căror patrimoniu literar putem demonta oricînd o anumită operă care, supusă unui atent şi complex examen critic, poate lăsa să se întrevadă nota generală a personalităţii artistice a acestora. Există în acelaşi timp o amplă categorie de oameni de litere a căror valoare reală nu poate fi înţeleasă decît prin aprecierea operelor lor ca o totalitate, orice tentativă de detaşare a unei scrieri din contextul general ducînd la o degradare a acesteia, de unde rezultă şi riscurile evaluării sale eronate. Voltaire, Goethe, Proust reprezintă genul acesta de monument literar închis, apt să întreţină o anumită tensiune a spiritului, atîta vreme cît criticul nu pierde din vedere viziunea sa de ansamblu. În această suită se integrează şi François Mauriac. Poet, romancier, dramaturg, eseist, autor de articole politice pline de fervoarea unor convingeri demofilice, François Mauriac nu este totuşi tipul scriitorului mereu egal cu sine pe toate planurile, unele romane ale sale ca *Sărutul leprosului* (1922), *Deşertul dragostei* (1925), *Cuibul* viperelor (1932) dînd mai mult relief personalităţii sale artistice.

Dar şi ca romancier François Mauriac reprezintă pentru cititorul contemporan un fenomen de multă vreme clasat, scrierile sale de acest gen integrîndu-se în for-

mula prozei susținute de o intrigă construită în spirit tradițional, care tinde să ofere cititorului lecția unei parabole moralizatoare, specifică literaturii de idei.

Ultima carte a lui François Mauriac, *Maltaverne* (1972), terminată abia cu două săptămîni înaintea morții sale, este de asemenea o parabolă scrisă de *„adolescentul de altădată"* în acele clipe de liniște olimpiană a sfîrșitului, cînd autorul devenise *„bătrînul din Maltaverne"*.

Detașarea acestei opere din ansamblul creației lui François Mauriac devine posibilă numai în măsura în care acest *„fals roman"* este primit ca un testament literar, care condensează în puține pagini ultima confruntare a scriitorului cu amintirile anilor săi de tinerețe. Din perspectiva acestei situații-limită, Maltaverne devine simbolul copilăriei și al adolescenței, peisajul interior prin care își poartă gîndurile scriitorul octogenar ai cărui contemporani, prieteni și adversari, s-au stins de multă vreme din viață. Concepută ca o scrisoare adresată unor tineri, *Maltaverne* este o operă destinată posterității și mai cu seamă acelora care încearcă să-și facă un drum în literatură. Și cînd autorul precizează că *„această scrisoare, fără îndoială ultima pe care* o *scriu înaintea morții mele, nu mai este adresată nimănui"*, el se gîndește mai ales la contemporanii dispăruți, nu la cei care îl vor citi după moarte.

Maltaverne este astfel o operă de amintiri dinainte de primul război, un flux de imagini din perioada de debut a scriitorului în literatură, o evocare melancolică sau ușor ironică a unei lumi amenințată de perimare sau de dispariție. Dar *Maltaverne* este în același timp o operă de confesiune publică, un voiaj imaginar în sfera unei lumi eteroclite și viciate de ambiții pe care Proust la timpul său le-a reprezentat în romanele sale.

Convins că scriitorul trebuie să comunice adevărul în toate operele sale, François Mauriac demitizează o lume acoperită de legende, înlăturînd astfel înseşi misterele din biografia sa spirituală.

Stilul colocvial, patetic, melancolic, ironic, dezvăluie un registru complex de sentimente şi idei, încorporate într-o operă ce poate fi considerată un testament literar sau un autentic catehism etic, adresat tinerilor scriitori de mai tîrziu.

În ziua de 10 octombrie 1928, Julien Green nota în jurnalul său că *„a scrie un roman însemnează a realiza un amuzament foarte puternic"*. Scriitorul acesta grav care s-a născut la Paris și a aderat la viața literară franceză, deși părinții săi erau originari din sudul Statelor Unite, a realizat o literatură impregnată de melancolie și tristețe. Dacă travaliul artistic a constituit pentru el o imensă plăcere, faptul acesta se datorește și sentimentului de eliberare pe care îl trăia cu fiecare operă publicată. Julien Green este tipul prozatorului care se confesează în mod public nu numai prin paginile sale de jurnal, ci și prin romanele sale. *„Dacă n-aș fi avut în viața mea anumite dificultăți,* precizează Julien Green în *Jurnal* (V), *aș fi realizat o operă diferită. Nu știu dacă era mai bună, dar era altfel."*

Atenția lui Julien Green se îndrumează cu precădere spre acele evenimente care traversează viața ființei umane, pe care autorul le consideră apte să-i dea acesteia dimensiuni tragice autentice. De aceea leit-motivele care străbat cele mai reprezentative opere ale sale, conferindu-le un puternic accent tragic, vizează eroarea, vina, teama de moarte, solitudinea, iubirea ratată, boala. În general, dramele pe care le suportă personajele lui

Julien Green au ceva din forța copleșitoare a destinului neiertător. Ele se consumă în spații mici, claustrate, personajele scriitorului francez avînd o singură cale de evaziune provizorie din universul tragic, reprezentată de starea de reverie. Autorul romanului *Vizionarul*, tradus recent în limba română cu titlul *Manuel*, nu este totuși un spirit pesimist. El pleacă însă de la convingerea că dimensiunile grave ale vieții, confruntarea omului cu marile evenimente-limită, constituie spațiul existențial cel mai propice în care personajele sale își dezvăluie adevărata identitate. *„Romanul*, precizează scriitorul, *este făcut din eroare, așa cum masa este făcută din lemn. Nimic pur nu iese din mîinile noastre, dar acest păcat poate să fie util."*

Spațiul existențial în care Manuel, personajul central din *Vizionarul*, își comunică drama — care l-a marcat pentru totdeauna — este reprezentat de maladie și angoasa morții. Referindu-se la acest roman, scriitorul mărturisește că *„teama de a muri izbucnește în acest roman de care mă ocup acum. În sfîrșit abordez subiectul care mă atrage, mă fascinează și mă înspăimîntă. Este vorba de obsedatul care se aruncă în abisul de care se sperie."*

Julien Green își construiește în mod programatic romanul său în trei paliere, care însumează *Povestea Mariei-Tereza, Povestea lui Manuel*, iar la sfîrșit inserează iarăși *Povestea Mariei-Tereza*. Există, așadar, în acest roman două planuri narative care trimit spre o realitate controlabilă. Centrul lor de emisie rămîne în permanență Maria-Tereze. Între acestea este integrată narațiunea delirantă a vizionarului bolnav, corectată însă de relatarea adolescentei care își trăiește propria criză spirituală. În vreme ce narațiunea Mariei-Tereze sugerează dimensiunile unui univers domestic alienant, asemănător cu

acela din romanele lui Mauriac, enunţurile halucinante ale lui Manuel reprezintă de fapt tentativa neputincioasă de evadare de sub obsesia morţii prin erosul care îi întreţine starea de reverie. Familiarizat cu ideile lui Jung şi Freud, Julien Green îşi psihanalizează personajele cu discreţie. De aceea, evenimentele care au loc în acest roman sînt extrem de reduse, scriitorul explorînd cu precădere universul interior, conştiinţa încărcată de angoasa bolii, a greşelii, a obsesiei erotice, a solitudinii şi a morţii.

Descinzînd din direcţia literară reprezentată de Dostoievski, Bernanos şi Sartre, avînd în acelaşi timp unele puncte de plecare în literatura americană, Julien Green realizează astfel un roman de acomodare a omului cu existenţa, de fortificare a acestuia prin suferinţă, nu un catehism al angoasei sau al disperării, cum sînt înclinaţi unii critici să aprecieze această operă.

Căile prin care un scriitor sondează conştiinţa omenească sînt foarte numeroase, dar nu nelimitate. Procedeele literare prin care acesta comunică rezultatele incursiunilor sale în această imensă şi misterioasă cameră obscură a conştiinţei se înscriu într-un registru bogat, dar care la modul ipotetic poate fi socotit şi el relativ fix.

De mai bine de o jumătate de secol, oricine poate constata cum alături de interesul romancierilor pentru fenomenele psihice de domeniul evidenţei, s-a cristalizat un puternic curent de cercetare a unor stări mai puţin cunoscute ale *infraconştiinţei*. În felul acesta personajul de roman nu mai este doar o sumă a faptelor sale, o suită de acte de comportament, mai mult sau mai puţin unitare care duc spre definirea unui *caracter*. Mulţi dintre marii romancieri ai secolului nostru nu se mai comportă doar ca nişte fenomenologi fideli ai acestor acte de domeniul evidenţei imediate. Însăşi clasica relaţie dintre cauză şi efect începe să fie privită dintr-o altă perspectivă în proza contemporană. Personajul de roman nu mai este doar o adiţionare de reacţii previzibile faţă de evenimentele exterioare lui, o proiecţie raţională şi armonioasă a viziunii unui scriitor despre fiinţa umană, ci un flux de con-

știință, marcat de complexe și traume necunoscute sau uitate, un depozit de reacții mascate, cenzurate sau deviate de la sensul lor inițial, datorită raporturilor care se creează între eul individului și convenientele restrictive, impuse de normele vieții sociale.

Cînd Vercors a publicat romanul său *Pluta meduzei* (1969), investigația psihanalitică reprezenta pentru creația literară o achiziție de multă vreme acceptată. Dar scriitura sa cu care publicul se obișnuise părea să ducă la o anumită saturație a cititorului.

Genul de literatură violentă, evident în *Un om tăiat în bucăți* (1929) nu-i adusese înainte de război desenatorului și gravorului Jean Bruller o largă considerație publică. Celebritatea sa începe cu *Silence de la mer* (1942), cînd sub pseudonimul de Vercors, scriitorul publică o operă tipică de angajare pentru acei ani sumbri de război, care îl situează în sfera imensei literaturi a rezistenței, reprezentată de Sartre, Camus, Roger Vailland, Romain Gary și alții. Dar alte opere ale sale, ca *La Marche à l'étoile* (1943) nu depășesc fenomenul literar de serie. Doar umorul swiftean din *Animale denaturate* care pune în lumină un prozator moralist, preocupat de condiția umană, integrat în aceeași familie de spirite cu Sartre, relevă iarăși resursele artistice inedite ale unui mare scriitor.

Înscrisă în acest traiect literar, *Pluta meduzei* reprezintă o nouă și ultimă etapă în cariera acestui prozator înzestrat cu o mare capacitate de diversificare a procedeelor sale artistice. La prima vedere, *Pluta meduzei* pare a fi un obișnuit roman de familie, în maniera lui François Mauriac, pe prim plan ieșind resentimentele unor copii față de părinții care nu i-au înțeles. Dar

Vercors se defineşte cu acest prilej ca un prozator preocupat de enigmele conştiinţei umane, de traumele ascunse sau uitate care au putut determina unele opţiuni existenţiale sau acte de comportament.

Pluta meduzei reprezintă tipul romanului bazat pe o *intrigă-anchetă*. Enigma acestei intrigi este reprezentată de descoperirea fizionomiei morale autentice a scriitorului Frédéric Legrand. Dar între timpul evoluţiei evenimentelor şi timpul narării lor în roman nu există nici o suprapunere. Scriitorul care s-a confesat unui psihiatru a murit împreună cu soţia sa într-un accident de maşină, doctoriţa care a condus această anchetă psihanalitică a murit şi ea într-un alt accident. În urma lor au rămas cîteva benzi de magnetofon şi însemnări ale medicului care refac împreună destinul enigmatic al unui scriitor alienat de propria sa dramă existenţială. Structura romanului se defineşte astfel prin lungi monologuri-confesiune. Comentariile unui medic şi precizările unui alt personaj refac imaginea unui *timp pierdut* prin aceste elemente aparent disparate. Clasicul procedeu al manuscrisului găsit sau al jurnalului este astfel înlocuit de Vercors cu *ancheta psihanalitică*. Dar nu procedeul în sine dă nota specifică a acestui roman, ci finalitatea sa. Ca şi Sartre, autorul *Plutei meduzei* caută să ridice masca unor personaje pentru a distinge *„la mauvaise conscience"*, atitudinea unui *„salaud"* de trăirea autentică. Confesiunea lui Frédéric Legrand este astfel de natură să traverseze anumite aparenţe. Ea relevă acte de comportament care capătă o nouă semnificaţie. Scriitorul nonconformist care evadează din familia sa bogată, care părăseşte din laşitate o tînără la fel de bogată, devine el însuşi un conformist prin tributul pe care îl plăteşte glo-

riei literare. Confruntat cu Bala care murise într-un lagăr, cu vărul său Remi care luptase în rezistență sau cu soția sa, Frédéric Legrand este un *„salaud"*. Ca și în opera lui Sartre *Huis clos*, și aici imaginea unor personaje se clarifică în momentul cînd acestea au dispărut. Un romancier moralist face astfel apel la ancheta psihanalitică pentru a ne putea instrui asupra unor adevăruri existențiale.

FRANÇOISE SAGAN SAU DECLINUL UNUI MIT

Mă gîndesc adeseori cît de apăsătoare trebuie să fie pentru unele talente precoce gloria lor prematură. Asemănătoare cu un cec imens, creditat de public prin investirea sa cu o nădejde ce are doar o acoperire parțială, gloria literară de acest gen întreține în jurul subiectului ei o stare permanentă de tensiune angoasantă.

În acest fel mi se pare că se conturează astăzi cazul scriitoarei franceze Françoise Sagan. Cînd a apărut în 1956 primul său roman *Bonjour, tristesse*, în jurul adolescentei teribile de altădată, s-a creat un adevărat mit. Reviste de largă circulație ca *Life*, *Elle*, *Paris Match* etc. se întreceau în a furniza detalii senzaționale despre tînăra scriitoare care, îmbogățită în mod subit, a putut schimba cu ușurință Jaguarul îndrăgit ca un prieten cu un Gordini, apoi cu un Buick, condus cu picioarele goale pentru epatarea curioșilor din anturajul său, căutat cu o tenacitate din ce în ce mai mare.

Cu *Dans un mois, dans un an* (1957), *Aimez-vous Brahms* (1959), *Les merveilleux nuages* (1961), saganismul a devenit o modă, cărțile acestei prozatoare mondene ajungînd să fie răspîndite în tiraje imense pe diferite meridiane ale globului.

Trecînd însă peste strategia bine organizată a reclamei în jurul fiecărei cărți pe care Françoise Sagan o lansa pe piața literară, trebuie să ne întrebăm dacă nu au existat cumva și alte temeiuri mai complexe care au polarizat multă vreme interesul cititorilor în jurul operei acestei scriitoare.

După apariția romanelor *Un certain sourire* și *Dans un mois, dans un an*, critica franceză vorbea, nu fără o anumită justificare, de apariția unei *scriitoare de scandal*, tentată să realizeze *comedia umană* a unei societăți parazitare, atinsă de morbul incurabil al plictiselii. Deși pare paradoxal, faptul acesta nu este lipsit de semnificație pentru înțelegerea sociologiei succesului unei scriitoare care încearcă să facă radiografia morală a lumii în care trăiește. Brecht a cunoscut și el un asemenea succes cu *Opera de trei parale* al cărei substrat antiburghez nu i-a împiedicat pe spectatorii de odinioară să rîdă în hohote de propriul lor destin.

Universul epic creat de Françoise Sagan seamănă cu un imens acvariu, populat cu niște personaje stranii, minate de un obsedant vid interior. Leit-motivele care traversează toate romanele sale sînt plictiseala, solitudinea, tristețea, sentimentul de neparticipare majoră la existență sau de inutilitate.

Opera scriitoarei care citise cu interes romanele lui Stendhal și Proust, ca și poeziile lui Jacques Prévert, deși pasiunea sa constantă a rămas Dostoievski, a fost asemănată dintr-un anumit unghi de vedere cu aceea a doamnei de La Fayette. Analogia nu mi se pare însă elocventă. După părerea mea, proza lui Françoise Sagan este mult mai aproape de tradițiile literare create de libertinii francezi din secolul al XVIII-lea. Același scepticism terifiant, aceeași optică sumbră asupra omului, privit ca

un ins degradat ce trăiește într-o lume degradată, aceeași evaziune într-un erotism trist, peste care plutește o imensă solitudine.

De la amărăciunea care o copleșea pe Cécile în zorii unei zile de vară *(Bonjour, tristesse)* pînă la *„marea plictiseală“* peste care se conturează mirajul iubirii *(Un certain sourire)*, sau tremurul nervos al lui Josée cea bîntuită de vid *(Les merveilleux nuages)*, Françoise Sagan explorează toate ipostazele afective ale omului care nu participă la existență decît printr-o supralicitare senzuală angoasantă.

Personajele scriitoarei franceze privesc viața doar din perspectiva amețitoare, cețoasă a *balansoarului iubirii*. Dar comunicarea aceasta dintre oameni, mediată doar de contacte epidermice și explozii instinctuale de somnambuli, rămîne mereu una marginală. Însuși locul de derulare a acestor mici spasme afective, cărora autoarea se străduiește să le dea o anumită tentă existențială, este elocvent în acest sens. Spațiile preferate de scriitoare sînt hotelurile mari și elegante, barurile, plaja, iachturile, interioarele încărcate de obiecte, peste care plutește muzica insinuantă a unui sfîrșit de epocă.

Stările afective cercetate cu predilecție de Françoise Sagan sînt furnizate de crizele adolescenței sau de sentimentul acut al îmbătrînirii, a ieșirii din timpul trăirii existenței ca aventură cantitativă. Proiectarea aceasta programatică a personajelor pe dimensiunile unui timp care se scurge spre neant, rămîne de altfel singura cale prin care scriitoarea încearcă să dea o anumită dimensiune metafizică universului epic din opera sa. De la marcarea de timp a lui Dominique prin experiența sa erotică inițiatică *(Dans un mois, dans un an)* pînă la sațietatea erotică, prelungită excesiv în timp din *Aimez-*

vous Brahms, balansoarul iubirii saganiene, rămîne mereu subminat de vidul existențial și starea de plictiseală.

În felul acesta, Françoise Sagan a devenit prizoniera unei literaturi monocorde și libertine, discursul său narativ dînd o totală transparență acestei mărunte *comedii umane*, consumată într-un acvariu al impulsurilor primare.

Ultimul său roman, *Des bleus à l'âme* (1972), reprezintă doar o șocantă repetiție a unor acte de comportament, comunicată în primele cărți cu mai mult talent. Cartea aceasta devine însă expresia lucidă a unei crize de creație, ilustrată și de dialogul polemic al autoarei cu critica și cititorii, care constată apusul unui mit.

Doi aristocrați suedezi (frați), o bătrînă și bogată doamnă Jedelman, wiski, discuri cu muzică de jazz, un frumos actor de film, plajă conversații mondene, o sinucidere finală a unui invertit, supralicitarea erosului, micul exotism boem al celor doi nordici blonzi, descinși la Paris, reprezintă componentele acestui fals *roman-eseu*.

Dar *„furnica harnică"* (așa îi place autoarei să se numească) ce scrie mai mult sub presiunea unei plictiseli defulatoare, decît din chemarea unei vocații profunde, își dărîmă cu o luciditate amară propriul mit.

Încercînd experiența unor mari scriitori care relatează evenimente pe care le comentează, fără spaima degradării lor în digresiuni banale, Françoise Sagan comite imprudența deschiderii unei cortine de atelier de creație în care nu descoperim decît fața crispată a unui spirit libertin care și-a istovit puținul talent care i-a fost dăruit.

CHRISTOPHER FRANK
ȘI NOAPTEA AMERICANĂ

O agenție de publicitate, o echipă alertă de reporteri-fotografi, cîteva starlete în căutare de glorie, baruri, cafenele, repetiții de spectacole de teatru, turnări de filme, secvențe sentimentale, conversații mondene, o moarte care nu dovedește nimic, un savant neînțeles etc., reprezintă componentele universului epic din *Noaptea americană* (1972).

Christopher Frank este un scriitor inteligent, care a căutat cu tenacitate rețeta unui roman de succes. *Noaptea americană* năzuiește, de fapt, să fie romanul vieții cotidiene franceze din epoca noastră. Dar fluxul existenței cotidiene are în fiecare mediu o altă coloratură specifică. Or, prozatorul acesta francez, de origină engleză, și-a propus să scrie un roman cu artiști, a cărui intrigă este localizată în cea mai mare parte în marea metropolă a Franței.

În mod programatic, autorul nu a realizat în *Noaptea americană* o intrigă unitară. Ca și Dos Passos sau Sartre, Christopher Frank imprimă acțiunii din romanul său o structură filmică, rezultată dintr-o adiționare de secvențe eteroclite, destinate astfel să recompună prin totalitatea lor o anumită viziune caleidoscopică asupra vieții cotidiene. Pe această cale, autorul se definește ca

un colecţionar de destine umane diferite, ca un explorator al micului eveniment anodin, intrat în componenţa unui traiect existenţial, ca un stenograf subtil al unui dialog menit să lumineze portretul moral al unor personaje care au doar o scurtă apariţie în economia acestui roman.

Noaptea americană reprezintă astfel tipul de roman din care nu se poate demonta nimic, cartea aceasta în care autorul se comportă ca un reporter al fluxului cotidian neputînd fi înţeleasă decît ca o totalitate organică. Între secvenţa fotografierii Nadinei Chevalier de către Gervais Mont şi comunicarea acestora prin iubire se instalează o lume eteroclită, plină de ambiţii, minată de intrigi, bîntuită de spaima insucceselor artistice, impulsionată de dorinţa de afirmare, umbrită de despărţiri sentimentale şi pigmentată de întîmplări stranii.

Gazetari ahtiaţi de necunoscut, reporteri-fotografi în goană după evenimentele senzaţionale, autori în căutarea gloriei, actriţe dornice de publicitate, critici mondeni, funcţionare sentimentale etc. indică stratificaţia socială a unei lumi, reprezentată adeseori din perspectiva unui scriitor moralist pentru care existenţa cotidiană apare cînd ca un spectacol hilar, cînd ca o dramă încărcată cu puternice vibraţii lirice. De aceea, alături de bătrînul alcoolic şi sărac care iubeşte un cîine fără stăpîn, alături de savantul fericit că şi-a încheiat opera vieţii sale, deşi ea nu găseşte nici o rezonanţă, scriitorul poate situa în modul cel mai firesc episoade erotice, descrierea unor scene de spectacol, repetiţiile unor secvenţe de film, crispări solitare de conştiinţă sau drame ale ratării.

Dar *Noaptea americană* nu este doar o cronică de moravuri, Christopher Frank realizează în primul rînd un roman de dragoste. Se pare că de la Daphnis şi Chloe,

Tristan şi Isolda, pînă la Romeo şi Julieta etc., prezenţa cuplului sentimental care se caută, traversînd cele mai diverse obstacole, rămîne o preocupare constantă a celor mai mulţi romancieri contemporani.

Drumul Nadinei Chevalier şi al lui Gervais Mont de la indiferenţă la iubire trece prin artă şi frivolitate pînă în clipa în care înregistrează vibraţia gravă a *existenţei pereche*.

Roman al privirii exterioare şi interioare, discurs narativ simultaneist, cronică de moravuri, poem de dragoste şi litanie a eşecurilor, *Noaptea americană* depăşeşte limitele meşteşugului unui bun manufacturier literar, reprezentînd cu certitudine expresia unui talent autentic.

MERCIER ȘI CAMIER
SAU ROMANUL DULCILOR NIMICURI

Există o anumită monotonie a scriitorilor mari cu totul deosebită de platitudinea celor mediocri. Ea începe din momentul în care aceștia și-au descoperit timbrul specific al operei și se continuă din necesitatea amplificării unei anumite matrici stilistice proprii, transformată într-un adevărat univers obsesional. Itinerariul creației scriitorilor de acest gen duce întotdeauna spre un anumit punct concentric în care se întîlnesc în modul cel mai firesc toate operele lor. Acesta este și cazul irlandezului Samuel Beckett. Romanul *Murphy* (1938) și farsa absurdă *Așteptîndu-l pe Godot* (1948) reprezintă coloanele axiale ale operelor sale de mai tîrziu. Acestea pot fi considerate doar modulații stilistice, reveniri asupra unor teme exprimate de scriitor de la început. O asemenea etapă de tranzit în ansamblul operei beckettiene este reprezentată de romanul său mai puțin cunoscut, *Mercier și Camier*, publicat pentru prima dată în 1947 și retipărit în 1970. El reia motivul omului situat la marginea vieții, prefigurat în *Murphy* și aduce pe prim plan ontologia haimanalei, a individului exilat în existență, care capătă orchestrarea literară și filozofică cea mai strălucită în *Așteptîndu-l pe Godot*.

În *Mercier şi Camier*, personajele beckettiene încep să trăiască pentru prima dată într-o stare generală de confuzie, de buimăceală, creată de mişcarea lor larvară într-un spaţiu labirintic deschis, evident însă doar prin absenţa oricăror puncte sigure de reper.

Mercier şi Camier reprezintă perechea solidară a oamenilor expropriaţi în existenţă de orice atribute majore. Ei anticipează cunoscutele perechi beckettiene de bărbaţi ostracizaţi în viaţă de o forţă justiţiară necunoscută şi tiranică, Vladimir şi Estragon, Hamm şi Clov, înscriindu-se în suita acestora trepte ale solitudinii umane, care sfîrşesc fie prin existenţa singulară a lui Krapp, fie prin mişcarea viermiculară, damnată la neputinţă totală din *Le dépeupler*.

Vagabondul beckettian din *Mercier şi Camier* este un *„clochard"* trist melancolic, lacrimogen, uşor decrepit, ameninţat de maladii ascunse, apropiat de bătrîneţe, atins de o uşoară amnezie, dar capabil încă de reacţii relativ normale în faţa spectacolului uman. Insul acesta uşor anxios, extrem de sărac, nu are niciodată un adăpost sigur, nu are identitate precisă, raporturile sale cu lumea fiind un fel de itinerar permanent marginal. Mercier şi Camier nu cunosc existenţa într-un spaţiu total claustrat, ca Hamm şi Clov, nici imobilismul care prevesteşte moartea, trăit de Winnie şi Willie în *O, ce zile frumoase*. Ei reprezintă doar treapta benignă a decreptitudinii umane. De aceea, Samuel Beckett concepe intriga din *Mercier şi Camier* ca un itinerar circular, micul voiaj al celor două haimanale sentimentale fiind o continuă şi ameţitoare revenire prin aceleaşi puncte de reper pe care le recunosc prea tîrziu şi cu mare dificultate.

Scriitorul se comportă faţă de personajele sale ca un martor omniscient din romanul tradiţional. Prezentarea

acestora constituie un adevărat preludiu al romanului. *„Dacă aş vrea, aş putea să povestesc călătoria lui Camier şi Mercier, fiindcă am fost tot timpul cu ei. De fapt, acest voiaj a fost destul de facil, fără mări şi frontiere de străbătut, fără regiuni uşor accidentate sau deşerte prin anumite locuri. Mercier şi Camier au rămas acasă la ei. Au avut această şansă inestimabilă.“*

Momentul plecării ipotetice a celor două personaje se situează într-un timp specific al confuziei. Mişcarea lor repetată în gară, cînd se caută reciproc, nu permite decît o suprapunere tîrzie a clipei de întîlnire. Beckett o indică ironic prin cifre care trădează o evidentă simetrie :

	Sosire	**Plecare**	**Sosire**	**Plecare**	**Sosire**	**Plecare**	**Sosire**
MERCIER	9,05	9,10	9,25	9,30	9,40	9,45	9,50
CAMIER	9,15	9,20	9,35	9,40	9,50	______	†

Ratînd voiajul plănuit, Mercier şi Camier se mişcă pe un traseu neprevizibil, fiind în permanenţă frapaţi de mici detalii sau accidente fără consecinţe fundamentale. Se adăpostesc de ploaie într-un squar acoperit, sînt alungaţi de un gardian, dialoghează despre nişte cîini, li se arată o bicicletă care nu ştiu dacă este a lor, dar pornesc pe jos cu ea la drum. Plouă dar nu li se deschide umbrela, poartă cu rîndul un singur impermeabil şi-şi şterg ochii de lacrimi cu o singură batistă, înnoptează la Hélène, unde polemizează pe seama unui covor dacă este nou sau vechi etc.

Mercier şi Camier nu au decît percepţia lucrurilor mici, elementare. În viaţa lor nu se întîmplă nimic deosebit. Conversaţia lor evoluează de asemenea pe acelaşi plan :

— „Prea de timpuriu devine vremea frumoasă, spune Camier. Este un semn rău.

— De fapt ce fel de vreme este, spune Mercier.

— Privește, spune Camier.

— Prefer să-mi spui tu, zice Mercier. Apoi îți voi spune dacă sînt de părerea ta".

Mercier și Camier reprezintă astfel tipul romanului dulcilor nimicuri pitorești. Răul existențial beckettian este încă benign. Beckett îl va dezvălui mai tîrziu în celelalte opere ale sale. Narațiunea aceasta scenică anticipează însă comedia amară din *Așteptîndu-l pe Godot*, care îi aduce scriitorului irlandez celebritatea în 1948.

Cine urmăreşte evoluţia creaţiei literare beckettiene constată preocuparea consecventă a scriitorului pentru condiţia umană, situată sub zodia agoniei permanente. Omul beckettian este un ins solitar, privat de accesul spre celelalte fiinţe umane, un condamnat ontologic la neputinţa traducerii gestului în act, la existenţa larvară care pendulează între viaţă şi moarte.

Nici un alt scriitor contemporan nu aduce o viziune atît de tragică în reprezentarea unui crepuscul existenţial fără epilog decisiv. Nici un alt prozator nu recurge la o asemenea simplificare a mijloacelor literare în procesul de configurare al unor evenimente limită. Evidentă şi în *Molloy*, concizia stilului beckettian a căpătat în ultimele opere ale scriitorului o formă cu adevărat ascetică.

Spre deosebire de Proust, Joyce şi Musil, la care se observă efortul de a transmite prin enunţul narativ o cantitate cît mai mare de informaţii, la Beckett constatăm o permanentă năzuinţă spre reducţia informaţională, spre repetarea monotonă a aceloraşi date existenţiale, conjugată cu o exprimare din ce în ce mai laconică.

Dar în acelaşi timp nu se poate să nu observăm că laconismul stilului beckettian nu duce la o accentuare a transparenţei sale. Dimpotrivă, obscurizarea se accen-

tuează, expresia căpătînd ceva din ambiguitatea anumitor texte de ritual.

Publicată cu cîţiva ani în urmă, *Imaginaţia este moartă, imaginează-ţi* reprezintă primul text beckettian în care discursul narativ se constituie printr-o stranie adiţionare de enunţuri abstracte şi detalii concrete, în maniera scriiturii întîlnite în *noul roman.*

S. Beckett se apropie pe această cale în mod decisiv de *indicibil*, cînd limbajul se retrage, mut, în faţa marilor mistere existenţiale. Ultima sa operă în proză, *Le Depeupleur* (1971) se înscrie astfel în sfera unei experienţe-limită a scriiturii în proză.

Dacă în *Imaginaţia este moartă, imaginează-ţi* descifrăm o vagă geneză în miniatură, un microcosmos al stării prefoetale, în *Le Dépeupler* se configurează halucinaţia apocaliptică a agoniei. Ca şi în alte opere ale scriitorului irlandez şi în *Le Dépeupler* evenimentul-limită se produce într-un spaţiu mic şi claustrat. Universul poetic al vieţii este reprezentat de autor în această operă printr-un cilindru *„destul de mare pentru a permite* o *căutare zadarnică... şi destul de restrîns ca orice evadare să devină imposibilă."*

În acest microcosmos straniu se găseşte o lume fără fizionomie particulară, în care indivizii au rareori acces unii spre alţii. Ieşirea lor din matca uniformă se produce din timp în timp prin tentativa de a urca pe anumite scări care duc spre nişte firide greu de atins. Acestea par să indice drumul spre marele *azil al naturii*. Dar orice evadare din cilindrul agoniei este sortită eşecului. *Căutătorii* de ieşiri din spaţiul claustrat, *căţărătorii* pe scările imaginare, aşadar indivizii de elită ai acestei lumi informe, revin în mod fatal în plasma iniţială a celor care aşteaptă sfîrşitul, determinat de misteriosul *Nimicitor*.

În acest spaţiu imaginar timpul are o scurgere extrem de rapidă, fiind marcat în secunde. Indicarea unui fenomen este realizată prin expresii simbolice. Temperatura caldă şi rece pare să sugereze viaţa şi moartea. Galbenul şi roşul reprezintă nu numai culorile lichidului placentar, ci şi trecerea spre finalul de existenţă.

În această manieră reprezintă S. Beckett imaginea crepusculară a omenirii care nu poate trăi şi nu poate muri, fiind damnată să agonizeze în *vecinătatea gradului zero al existenţei*. Dar *Nimicitorul* fiecărui corp, aşteptat în lumina slabă din cilindrul morţii nu vine, iar făptura lui, ca şi aceea a lui Godot, rămîne mereu necunoscută. Parabola lui S. Beckett despre moarte se converteşte astfel într-o lecţie tragică despre *agonia fără sfîrşit*.

Apropiindu-se de gradul zero al scriiturii, prozatorul traversează ultimele experienţe ale creaţiei sale literare, după care urmează, în mod inevitabil, *marea tăcere*.

În toate epocile, intriga romanului a fost concepută de scriitori foarte cunoscuţi ca un voiaj printr-un univers real sau imaginar. În toate vremurile, romancierii au făcut apel la alegorie şi parabolă pentru a putea reprezenta unele aspecte caracteristice ale vieţii contemporane. Întotdeauna utopiile literare nu au putut fi considerate inocente, intenţiile autorilor acestora căpătînd o transparenţă suficientă pentru a permite descifrarea sensurilor în care erau direcţionate.

Operele lui Montesquieu, Voltaire, Swift, Huxley reprezintă doar cîteva exemple ilustrative, care şi-au cîştigat celebritatea, dintr-o vastă literatură de acest gen. În cadrul acestei tradiţii seculare se înscrie şi Nicole Avril cu romanul său *Les gens de Misar* (1972). Ceea ce surprinde în primul rînd în această operă de debut a scriitoarei franceze este lipsa de ezitare în manipularea unor idei fundamentale şi maniera ingenioasă de integrare a acestora într-un flux epic susţinut cu precădere de tensiunea spirituală, întreţinută de *intriga-anchetă*. De fapt, Nicole Avril este preocupată de raportul dintre tradiţie şi progres, dintre individ şi comunitate, ca şi de relaţia fundamentală dintre fiinţa umană istoriceşte

datată și sistem. Dar problematica aceasta atît de complexă nu este abordată în mod direct. Scriitoarea construiește un *model*, inventează o țară cu caracter exemplificator, ale cărei trăsături avertizează asupra unor *soluții-limită*, previzibile în lumea modernă. Trebuie să precizăm însă de la început că *lectura analogică* a acestei stranii *utopii negative* nu trimite spre nici un spațiu real determinat, căruia să i se substituie un plan secund cu caracter fictiv.

Misarul este o țară imaginară, situată în mijlocul unui deșert imaginar. Locuitorii ei au păstrat vestigiile unei civilizații evoluate, bătrînii își mai amintesc uneori de călătoriile lor prin lume, iar în biblioteci mai sînt conservate unele opere celebre la care aproape nimeni nu mai are acces.

Pentru a ilustra o *situație-limită* în modul cel mai elocvent, scriitoarea creează un *spațiu-claustrat*, populat cu o lume calmă, care se supune unor norme stabilite de o instituție tiranică, cunoscută doar de marii *inițiați*. De mai bine de trei decenii, legăturile acestei țări cu lumea au fost întrerupte, accesul oricărui străin în interior este pedepsit cu moartea, iar tentativele de evaziune în deșert sînt inutile și fatale. În acest răstimp, oamenii s-au deprins cu calmul și răbdarea, curiozitatea celor mai mulți dintre ei s-a stins, existența lor insulară într-un pustiu în care au fost aproape cu desăvîrșire uitați fiind susținută doar de încrederea lor într-un viitor în care dezbinarea dintre popoare îi va ajuta să devină stăpînitorii întregii omeniri.

Dar, după trei decenii de totală claustrare, este acceptat să predea cursuri de limba franceză, profesorul Jerôme

Ligner, remarcat de multă vreme de *„inițiații“* din Misar și pentru faptul că le cunoștea limba, ca și istoria lor atît de ciudată.

Pe această cale, Nicole Avril reia celebrul *mit al străinului*, atît de frecvent cultivat de scriitorii din veacul al XVIII-lea. Dacă persanii lui Montesquieu le dădeau compatrioților lor amănunte despre moravurile europenilor, *străinul* din *Les gens de Misar* nu poate să mai comunice cu nimeni din patria sa. În fața lui se deschide o lume necunoscută pe care o percepe la început din exterior. Case mari cu cinci sau șase etaje ale căror ziduri sînt încărcate de vechi ornamente, o invazie de piatră fierbinte și strălucitoare, oameni mici, taciturni, cu pielea închisă, un oraș cu o geometrie severă în care forfota umană pare bine reglementată, reprezintă primele detalii care izbesc retina străinului venit în Misar.

Nicole Avril construiește *intriga-anchetă* a acestui roman în care Jerôme Ligner realizează un adevărat *voiaj-gnoseologic* în așa fel încît evoluția sa de la *gradul zero* al cunoașterii spre descifrarea enigmei finale să fie mereu posibilă. În felul acesta, străinul cunoaște farmecul iubirii prin Sarann, severitatea legilor fără nuanțe și a restricțiilor cotidiene prin judecătorul Codol și duritatea justiției prin Kleinia, femeia-călău care îi sugrumă pe *„inițiații“* condamnați la moarte pentru excese de curiozitate.

Dar în acest univers claustrat, în care orașul bogaților este despărțit de al săracilor, iar guvernatorul ales pe zece ani se anonimizează prin investitura puterii, după care este ucis prin același ritual de sugrumare, *străinul* nu-și poate stăpîni curiozitatea care îi va aduce și lui

condamnarea la moarte. Dorind să afle cine este guvernatorul acestui stat misterios, confruntat cu Kleinia, femeia-călău și guvernator, care îl adusese în țară tocmai pentru a scoate Misarul din claustrarea sa ucigătoare, el nu poate fi salvat din corsetul acestei legi neiertătoare.

Parabolă politică, poem de dragoste, epopee tragică a cunoașterii, *Oamenii din Misar* reprezintă un debut literar demn de luat în considerație.

A. ROBBE-GRILLET ŞI RISCURILE MANIERISMULUI

Cine cercetează activitatea literară a unor prozatori cu o formaţie tradiţională, ca Balzac, Tolstoi sau Thomas Mann, nu poate să nu remarce capacitatea acestora de diversificare de la operă la alta, năzuinţa permanentă de înnoire, considerată ca o cerinţă fundamentală.

Construit prin opoziţie cu proza tradiţională, *noul roman* nu aduce doar profunde modificări privitoare la structura personajului, a intrigii sau a viziunii despre timp şi spaţiu. El încearcă să impună în mod indirect şi o altă concepţie despre spiritul inovator al scriitorului şi căile prin care acesta se face cunoscut pe parcursul unui itinerar de creaţie. De aceea, dacă romanul tradiţional rămîne mereu impresionant prin varietatea operelor unui scriitor, noul roman se constituie ca o repetiţie apăsătoare cu mici nuanţe, înscrise şi ele în cadrul unui program literar unitar şi adeseori rigid. Apreciate ca acte de ilustrare ale unor principii teoretice, anumite procedee literare se transformă astfel în mod inevitabil în clişee, care, repetate în mod excesiv, demonstrează doar inutilitatea unor opere noi, nu fertilitatea unor idei.

Reflecţiile acestea ne-au fost prilejuite de ultimul roman al lui Alain Robbe-Grillet, *Projet pour unei révolution à New York* (1970). Este adevărat că scriitorul fran-

cez ne-a dat posibilitatea să observăm atît în *Les Gommes, Dans le labyrinthe*, cît şi în alte opere ale sale ca *Jalousie, Le voyeur, La maison de rendez-vous*, tenacitatea cu care urmăreşte să impună *noul roman*. Dar anumite idei propagate de autor se transformă în adevărate fixaţii, iar unele procedee literare în autentice reţete de construcţie a unei opere. Ilustrativă în acest sens ni se pare ultima sa carte care reprezintă un exerciţiu steril, un straniu roman ludic al unui scriitor care dă semne de epuizare. Alain Robbe-Grillet lasă impresia unui *bricoleur* ingenios care cu ajutorul unor obiecte, ca masa de călcat, un pat vechi, o maşină stricată, cîteva televizoare, o scară metalică, realizează cadrul specific al unei intrigi. Acţiunea romanului se constituie în maniera întîlnită în *La maison de rendez-vous*. Există astfel două evenimente iniţiale care sînt apoi reluate din diverse perspective : cloroformizarea unei fete de către un chirurg, înainte de a fi ucisă din ordinul unei organizaţii clandestine, şi pătrunderea naratorului într-o casă aparent pustie, unde se găsea Laura, care apare cînd ca o fetişcană de 12 ani, cînd de 15, cînd de 17, cînd ca nepoată a unui bancher bogat, cînd ca o mică spioană. Intriga evoluează deci prin relativizarea continuă a unor evenimente care încep să-şi piardă orice semnificaţie. Intenţia parodică atinge totul, de la sensul unor evenimente şi acţiuni, pînă la actele banale de comportament. Oraşul New York nu capătă în mod deliberat o culoare locală specifică, el fiind indicat doar prin unele referinţe la străzi, metrou etc. „Revoluţia", proiectată de un grup amestecat de albi şi negri, sadici şi nebuni, asasini şi fanatici, este doar o acţiune teroristă. Aşadar, faţa unui oraş, a unor întîmplări, ca şi sensul unor comportamente, sînt menite să reconstituie la modul parodic prejudecăţile pe care ni le facem despre o metro-

polă mare şi înspăimîntătoare. Romanul abundă în scene de urmărire, acte de viol, episoade erotice sadico-masochiste, fapte de tortură, asasinate, litrughia neagră fiind şi ea convertită într-o suită de execuţii în grup care capătă caracter ceremonial.

Parodie a violenţei şi a actului anarhic, romanul recent al lui Alain Robbe-Grillet nu mai este opera unui scriitor dezangajat, ci a unui spirit conservator care îşi propune să demistifice realitatea creînd noi fantasme.

Construit printr-o adiţionare facilă de clişee senzaţionale, *Proiectul pentru o revoluţie la New York* nu este doar un roman care dezamăgeşte, ci un eşec care marchează un mare impas în activitatea literară a lui Alain Robbe-Grillet.

MOTIVE ŞI LEIT-MOTIVE ÎN DOCTOR FAUSTUS

Unul dintre locurile comune referitoare la arta romanescă a lui Thomas Mann rezultă din afirmaţia că opera sa reprezintă cea din urmă culme a romanului de factură clasică.

Valabilă pentru scrierile sale de dimensiuni mai reduse, afirmaţia aceasta nu mai acoperă romanele sale fundamentale, care au o structură compoziţională deosebită de cea tradiţională, *Casa Buddenbrook*, *Muntele vrăjit* şi *Doctor Faustus* fiind elocvente în acest sens.

În convorbirile sale cu diavolul, Adrian Lewerkühn precizează că arta *„nu mai tolerează aparenţa, nici jocul, ficţiunea, autoglorificarea formei care cenzurează pasiunile. Suferinţele umane le repartizează în roluri, le transpune în tablouri. Îngăduit e numai ce nu-i ficţiune, nu-i joc, nu-i deghizare, expresia netransfigurată a suferinţelor în însăşi clipa în care se produce. Neputinţele mizeriei sînt atît de înrădăcinate, încît nu mai e îngăduit cu ele un joc al aparenţelor"*.

Profesiunea aceasta despre artă, integrată în *Doctor Faustus*, îşi păstrează întreaga sa valabilitate în legătură cu capodoperele romaneşti ale lui Thomas Mann.

Autorul lui *Doctor Faustus* este tipul scriitorului german cu o formaţie enciclopedică ce continuă tradiţia glo-

rioasă a lui Goethe. Corespondența și eseurile sale vehiculează o imensă cantitate de informații și puncte de vedere îndrăgite de scriitor, care sînt introduse în fluxul epic al romanelor sale printr-un montaj literar construit cu o mare ingeniozitate. De aceea, romanele sale cele mai reprezentative transmit întotdeauna cititorului o cantitate de informații mult mai mare decît evenimentele care susțin fluxul epic al operelor.

În felul acesta, romanele lui Thomas Mann se îndepărtează sensibil de canoanele clasice ale genului, devenind un amplu montaj de idei, un eseu complex despre condiția umană, susținut de rudimente epice foarte eterogene. Opere de nonficțiune care realizează aparența ficțiunii romanele lui Thomas Mann sînt în ultimă instanță parabole sau alegorii centrate pe anumite motive literare a căror finalitate rezultă dintr-o atentă descifrare a sensului textului, întotdeauna mai cuprinzător decît debitul de fapte și comentarii.

Pentru arta lui Thomas Mann ni se pare semnificativ faptul că unele nuclee de informație sînt întotdeauna polarizate în jurul temelor și motivelor fundamentale care traversează întreaga sa operă.

Se poate astfel spune că într-o manieră absolut diferită de aceea a scriitorilor existențialiști, Thomas Mann este și el exploratorul unor situații-limită. Moartea, boala, iubirea, solitudinea, confruntarea omului cu binele și răul, trăirea vieții ca experiment reprezintă marile teme care sînt transformate, într-un mod absolut original, în adevărate leit-motive ale creației sale. La prima vedere, un asemenea inventar nu este de natură să-l detașeze pe Thomas Mann de fluxul comun al marilor motive literare care au un caracter de permanență în artă. Dar originalitatea scriitorului începe să se reliefeze odată cu explo-

rarea acelor nuclee de informație prin care sînt orchestrate leit-motivele din opera sa.

Moartea, maladia, răul fizic și moral, arta ca superlativ al existenței, reprezintă astfel situațiile-limită cu care sînt confruntați eroii lui Thomas Mann, aduși adesea într-o stare de paroxism cu influxuri halucinatorii. Transformînd romanul într-o adevărată interogație asupra vieții, Thomas Mann proiectează asupra eroilor săi ideea că suferința este unica modalitate de întîlnire a omului cu sine la modul plenar și totodată de înțelegere a raporturilor sale fundamentale cu existența, cu lumea văzută sub toate aspectele sale.

În acest sens, *Doctor Faustus* este romanul în care Thomas Mann orchestrează în maniera cea mai complexă toate motivele care au traversat întreaga sa operă, de la *Moartea la Veneția* și *Mario vrăjitorul* pînă la *Muntele vrăjit* și *Iosif și frații săi*.

De aceea, atunci cînd integrăm operele de tinerețe și maturitate în biografia creației autorului, putem spune că cunoscuta operă *Casa Buddenbrook* reprezintă romanul unui început, în vreme ce *Doctor Faustus* constituie capodopera de sinteză de la sfîrșit.

Dacă în *Casa Buddenbrook* luăm act de declinul unei familii și de moartea eroului burghez, dacă în *Muntele vrăjit* maladia consumată în spațiul claustrat al sanatoriului incită la definirea unor atitudini existențiale, în *Doctor Faustus* boala lui Adrian Lewerkühn cu toate formele sale paroxistice și comentariile martorului înfiorat Serenus Zeitbloom, reprezintă pretextul cronicii despre Germania infestată de nazism și marcată de declinul artei. O narațiune la persoana întîi, care poartă toate atributele *romanului auctorial* în *ich form*, o simfonie polifonică, distribuită pe mai multe planuri temporale,

pun în lumină structura compozițională a acestei opere, în care biografia lui Nietzsche, rămasă în fundal, peste care se suprapun evidente elemente autobiografice, constituie trama unei parabole despre artă, umanitate, moarte, bine, rău, iubire etc. Totul este subsumat, bineînțeles, viziunii tragice despre istoria Germaniei, surprinsă într-un moment limită, conjugat cu istoria întregii omeniri. Coloană fundamentală a unei cupole cu care se încheie o imensă creație, *Doctor Faustus* reprezintă mărturia scriitorului despre finalul unei epoci.

În peisajul literaturii europene din secolul XX, Erich Maria Remarque s-a definit de a începutul carierei sale literare ca un scriitor pacifist din familia de spirite a lui Romain Rolland, Roger Martin du Gard și Saint-Exupery.

Într-un interviu al său din 1962, scriitorul preciza cu o legitimă mîndrie că tematica preferată a creațiilor sale literare o constituie *„omul secolului nostru, problemele umanismului"*.

Într-adevăr, opera literară a lui Erich Maria Remarque este o ilustrare consecventă a acestei preocupări. De la primul său roman, *Nimic nou pe frontul de vest*, care i-a adus scriitorului german în mod subit o notorietate universală, pînă la scrierile sale de mai tîrziu, dintre care amintim *Arcul de triumf*, *Trei camarazi*, *Soroc de viață, soroc de moarte*, *Scîntei de viață* și *Cerul nu cunoaște favoriți*, Remarque a rămas un martor lucid al epocii sale, un cronicar patetic al marilor evenimente tragice care au brăzdat istoria Europei din secolul XX.

Fără să pornească de la o anumită filozofie prestabilită, ca romancierii existențialiști, Erich Maria Remarque rămîne prin excelență prozatorul marilor *evenimente-limită*, cînd individul sau colectivitatea sînt puși în fața unor situații pe care nu le pot traversa decît prin moarte.

Războiul, lagărul de concentrare, emigrația determinată de invazia nazismului, șomajul, constituie astfel temele și motivele fundamentale care traversează întreaga creație literară a prozatorului german. De aceea, în accepția care să dă astăzi termenului, am putea spune că întreaga literatură a lui Remarque este expresia ororii funciare a scriitorului umanist față de *universul concentraționar*. Eseistul francez Bertrand d'Astorg spune pe bună dreptate că este suficient ca o colectivitate umană să fie adunată cu forța într-un spațiu restrîns și să fie supusă în mod premeditat unui regim de subalimentare și muncă excesivă, pentru ca dimensiunile universului concentraționar să se definească în toată plinătatea.

Or, proza lui Remarque este polarizată în jurul unei problematici de această natură. Tinerii abia ieșiți din adolescență și trimiși pe cîmpul de luptă al primului război, din *Nimic nou pe frontul de vest*, cei trei prieteni mereu amenințați de spectrul șomajului și de persecuțiile nazismului embrionar din *Trei camarazi*, biografia agitată a doctorului Ravic, plecat în emigrație din cauza naziștilor *(Arcul de triumf)*, istoria tragică a scheletului numărul 509 din lagărul de concentrare, narată în *Scînteie de viață*, ofițerul care revine pe front pentru a se confruta cu o moarte lipsită de glorie în *Soroc de viață, soroc de moarte*, constituie coordonatele universului epic plin de dramatism pe care este fundamentată opera lui Erich Maria Remarque.

Scriitorul german se configurează astfel ca un reporter înfiorat de durere în fața destinului unor oameni amenințați de agresiunea unor forțe nocive, de anihilarea libertății individului și a colectivităților umane. Raportul acesta tragic dintre individ și colectivitatea umană supusă

agresiunii, este dezvăluit de Remarque cu precădere prin *tehnica torturii*.

Morală sau fizică, *tortura* aplicată ființei umane prin înfometare, reprimare fizică, amenințarea continuă cu moartea, întreținerea sentimentului de insecuritate socială, reprezintă simptomele de criză a unei societăți subminate de forțele destructive ale răului. Arta lui Erich Maria Remarque este aceea a unui prozator care introduce reportajul în roman pentru a denunța toate implicațiile *universului concentraționar*. Reporterul îndurerat sau revoltat din romanele lui Remarque este întotdeauna personajul central din cărțile sale, îndărătul căruia scriitorul se retrage pînă la anonimizare. Întrebat dacă îi este mai ușor să scrie așa sau altfel, scriitorul dă un răspuns edificator într-un interviu publicat în *Die Welt* în 1966, care reprezintă și o mărturie de credință asupra artei sale literare. *„Încercați și dumneavoastră*, spune el interlocutorului său. *Oricum se pare că eu nu pot altfel. Autorul ca un duh sfînt care plutește peste ape, este eliminat. Mijloacele auxiliare sînt mult reduse. În locul lui pășește eroul (sau anti-eroul sau naratorul la persoana întîi). Numai inteligența lui, numai experiența lui și reacțiunile lui sînt concludente; numai el observă și nimeni altul. Aceasta înseamnă mai întîi că el trebuie să fie mereu prezent. Acțiunea trebuie astfel grupată încît el să fie mereu de față. În carte aceasta este și mai riguros decît pe scenă, de unde eroul poate ieși, ca acțiunea să rămînă pe seama personajelor secundare. Aici, el e mereu în lumina reflectoarelor; fără el, cartea se termină. Fără el este cu neputință o schimbare de scene sau capitole. Mai mult, cartea va fi privită dintr-un singur punct de vedere, din acela al eroului. Dacă el are douăzeci de ani,*

aceasta va fi o carte a unui om de douăzeci de ani și nu altceva.“

Format la școala realismului, Erich Maria Remarque aduce pe prim plan în unele romane de mare succes ca *Trei camarazi* și *Arcul de triumf*, eroi sentimentali și neconformiști care trăiesc cu aceeași intensitate patima marilor iubiri, ca și actele de răzvrătire socială. Băutori de calvados, solitari și romantici, eroii aceștia plini de umanitate, niciodată înfrînți definitiv, amenințați însă să se transforme în clișee literare stereotipe, capătă o altă fizionomie în ultimele romane ale autorului. Din comportamentul acestora rezultă convingerea că oamenii vor găsi calea pentru a se înțelege unii pe alții, pentru a realiza ceea ce autorul dorea pînă la sfîrșitul vieții sale *„cea mai bună conviețuire“*.

ARNO SCHMIDT ŞI DISTRUGEREA LIMITELOR SCRIITURII ÎN PROZĂ

De mai bine de două decenii, cărţile scriitorului german Arno Schmidt constituie un permanent prilej de derută şi controverse atît pentru cititorii obişnuiţi, cît şi pentru criticii de specialitate.

Copilul minune în domeniul matematicilor şi adversarul tenace de mai tîrziu al nazismului este un prozator ermetic. Discursul său narativ este greu de priceput ca fragment, dar nici înaintarea pas cu pas în opera sa nu aduce satisfacţii imediate. Doar perceperea globală a textului permite anumite aproximaţii asupra conţinutului informaţional. Autorul pleacă de la premisa că o lume eteroclită, compusă din monade diferite şi mărunte, trebuie să fie reprezentată cu ajutorul unui stil în care sînt aglomerate informaţiile cele mai variate.

„Fluxul epic" este conceput de Arno Schmidt ca o discontinuitate, ca o cădere de apă, ca un joc al gîndirii. În acest scop, structura clasică a frazei este spartă printr-o gramatică specifică a limbajului literar, eseul fuzionează cu proza tradiţională, poemul cu discursul filozofic, registrul emoţional al textului cu comentariul livresc. Oricît de mare a fost adversitatea criticii germane tradiţionale faţă de opera lui Arno Schmidt, scriitorul a rămas consecvent cu sine. De la *Leviathan* (1949), *Dya*

Na Sore (1958), *Trandafir și praz* (1959), pînă la *Copiii lui Nabodaddy* (1963) tiparele prozei scriitorului german rămîn aceleași. În povestirile din Leviathan domină paginile cu caracter autobiografic, scriitura memorialistică ducînd la reconstituirea evoluției statului tiranic pînă la cel de-al treilea Reich. Povestirea *Dya Na Sore* este o parabolă savantă, un scenariu de idei, construit pe un motiv livresc. În ultimă instanță opera aceasta reprezintă un pretext de căutare a unei filozofii care a dus la configurarea *bestiei blonde*. Alteori, narațiunea literară se convertește în eseu demistificator ca în *Goethe și admiratorii săi*. Formele cele mai accentuate de ermetizare a prozei lui Arno Schmidt apar în *Trandafir și praz*. Preocupat de corespondența dintre *Unterwelt* și *Oberwelt*, scriitorul realizează un registru narativ dublu care trimite spre antichitate și actualitate.

Arno Schmidt realizează astfel o experiență literară singulară în proza contemporană, care creează însă dificultăți de înțelegere mult mai mari decît operele din *școala noului roman*. Ultimul său roman, de 5000 de pagini, este o piramidă temerară cu toate intrările închise. Cu aceasta, prozatorul împinge scriitura în proză la limita sa extremă, cînd cu greu își mai poate justifica existența.

Se poate spune că fiecare război a avut literatura sa. De la Caesar, Miron Costin, Gheorghe Șincai, Goethe pînă la Sadoveanu, Barbusse, Remarque etc., dramaticele conflagrații mondiale sau locale și-au găsit întotdeauna o cale de reprezentare în proza istorică, în cronici, iar în epoca modernă, în roman. Romanul pare să fie astfel, în momentul de față, genul cel mai adecvat de reconstituire a confruntării omului cu arma cu marele eveniment — reprezentat de moartea prin violență. Dar niciodată un asemenea eveniment tragic nu a generat o literatură de proporțiile celei care reprezintă ororile, suferințele, actele de eroism, transformările de conștiință etc., determinate de ultimul război mondial. De aceea, se poate demonstra cu ușurință că nu există aproape nici o literatură națională în care scriitori foarte cunoscuți să nu fi încercat să consemneze urmările pe care le-a avut acest flagel pe diverse meridiane ale globului. Astfel s-a configurat o anumită proză a evenimentului trăit în mod direct. Angajat într-un fel sau în altul în această imensă conflagrație care a lovit destinele naționale, omul, arta, marile valori considerate pînă nu de multă vreme eterne, scriitorul a devenit martorul tragic al unor întîmplări care depășeau cu mult efectele declanșării destinului punitiv peste lu-

mea din cetăţile antichităţii. Romanele lui Norman Mailer, James Jones, Curzio Melaparte, Heinrich Böll, Eric Maria Remarque sînt elocvente în acest sens. Dar, scriitorul care aduce asupra ultimului război o viziune tragică atît de profundă, încît atinge limitele absurdului sau ale neverosimilului, este danezul Sven Hassel. După ce a străbătut toate meridianele lumii pe diferite vapoare, începînd de la vîrsta de 14 ani, Sven Hassel emigrează în 1930 din Danemarca în Germania, căutîndu-şi o ocupaţie într-o vreme în care şomajul căpătase în ţara sa proporţii destul de mari. În 1937 ajunge astfel să se angajeze în armata germană, iar în 1939 participă, cu regimentul de tancuri din care făcea parte, la invazia Poloniei. În 1941 este trimis într-o unitate disciplinară şi în aceste condiţii ia parte la întreaga campanie militară antisovietică pînă la dezastrul final al armatei germane. Sven Hassel participă la un război de o violenţă extremă ca un ins de la marginea existenţei, care nu a crezut nici o clipă în mirajul ideilor naziste. De aceea, lumea în care trăieşte şi pe care o reprezintă în diverse opere ale sale ca *Tancurile morţii, Legiunea condamnaţilor, Camarazii de pe front, Batalionul de marş, Montecassino, Lichidaţi Parisul !* etc., se constituie ca un spectacol tragic şi absurd, traiectul existenţei personajelor sale definindu-se ca o aventură aberantă spre moarte, crimă, necunoscut. Ultimul roman al prozatorului danez, *Kommando Reichsführer Himmler* publicat în limba franceză de Presses de la Cité, a apărut în 1972. El reconstituie universul terifiant al celor din urmă luni de război, stăruind cu precădere asupra distrugerii Varşoviei şi a nimicirii sălbatice a rezistenţei poloneze.

Dar caracterul inedit al acestui roman rezultă în primul rînd din modul de reprezentare a unor *„actori invo-*

luntari ai crimei", a unei armate de la marginea societății germane, formată din straniul batalion disciplinar 999. Este cunoscut doar faptul că în ultimele luni de răboi fuseseră trimise pe front toate deșeurile societății germane, criminali de drept comun, hoți, dizgrațiați ai regimului nazist, alături de care se găseau deținuți din lagărele de concentrare, foști mercenari din armatele străine, adversari ai regimului, adolescenți de pe băncile școlii.

În acest roman, Sven Hassel reconstituie odiseea unei lumi eteroclite, a unor soldați disprețuiți de camarazii lor, hămesiți de foame, bătuți, abandonați fără jenă pe cîmpul de luptă. Drumul de la Sennelager spre Polonia și alte cîmpuri ale morții este reconstituit astfel din perspectiva unui martor lucid pentru care universul concentraționar și tensiunea de pe cîmpul de luptă reprezintă genul de violență maximă care se putea imprima unui război criminal, violent, prin însăși natura sa specifică.

Integrată între anumite decupaje din discursurile conducătorilor naziști sau documente secrete ale armatei, narațiunea din acest roman are în permanență o autenticitate agresivă, o forță delirantă decurgînd chiar din esența adevărului grav pe care îl reconstituie.

De aceea, fuziunea aceasta stranie dintre evenimentul trăit și ficțiune, face ca romanul lui Sven Hassel *Kommando Reichsführer Himmler* să apară ca unul din cele mai violente acte de denunțare a crimelor din ultimul război.

Cine cercetează evoluția formelor în romanul secolului XX constată cu ușurință că atacul dezlănțuit împotriva tiparelor sale tradiționale a fost realizat într-o măsură relativ egală atît de prozatorii seduși de ideea înnoirii sale structurale, cît și de criticii ispitiți în mod constant de misterul actului de creație, pe care îl convertesc într-un experiment continuu. Și dacă numeroși critici de mare prestigiu au rămas în istoria romanului doar prin unele încercări ratate, alții, mai puțini la număr, au izbutit să transforme un anumit scenariu îndrăzneț de idei într-o construcție epică stranie, dar validă prin coerența sa, care îi conferă caracterul unui experiment literar autentic. Spre deosebire de proza lui Gaëtan Picon Pierre de Boisdeffre etc., care nu depășește semnificația unui exercițiu literar obișnuit, conceput de niște intelectuali subtili, romanele unui profesor de filologie clasică și eseist de talia lui Walter Jens se înscriu fără rezerve în categoria unor experimente literare demne de luat în considerație.

Este adevărat că meditația asupra literaturii s-a transformat adeseori într-o operă viabilă. De la Poe și Baudelaire pînă la Gide, Th. Mann și Unamuno, fenomenul acesta a fost atestat în diverse perioade ale istoriei lite-

rare. Dar dacă ni se pare mai firesc atunci cînd vine din partea unor scriitori pentru care critica reprezintă doar o preocupare secundară, el apare mai puţin obişnuit cînd se constituie ca o emanaţie a unor critici intraţi în aria creaţiei epice cu o anumită *machetă teoretică*, greu de convertit într-o operă cu adevărat viabilă.

Cel mai elocvent experiment literar pe care l-a realizat scriitorul german Walter Jens în acest sens este reprezentat de romanul său *Herr Meister* (1963). Cititorul se găseşte, de fapt, în faţa *romanului unui roman* sau a unui *roman-eseu*, conceput pe baza unui program ideologic şi a unei structuri prestabilite. Încă din 1957, în *Pledoarie pentru literatura abstractă*, scriitorul german se declara adeptul unei fuziuni între unele elemente ale epicii tradiţionale şi enunţul literar profund reflexiv, formula aceasta sintetică fiind semnalată de el în opera lui Kafka, Musil, Broch şi Benn. Mai mult, Walter Jens cerea în acelaşi timp ca enunţul literar să fie mereu impregnat de elemente informaţionale care trimit spre ştiinţă şi filozofie.

În acest spirit este conceput şi *Herr Meister*. Prezentă şi la Gide, formula *romanului unui roman* este concepută în acest caz ca un dialog între un scriitor şi un critic, mediat de structura unei opere epistolare. În prefaţa cărţii, scriitorul face apel la cunoscuta formulă a manuscrisului găsit. El ne atrage atenţia asupra faptului că schimbul de scrisori între un prozator şi un savant, deci între un creator şi un anumit interpret al operei sale este conceput în spiritul lui Jean Paul, însumînd astfel unele *„reguli şi indicaţii pentru autorul de romane“*. Ne găsim, aşadar, în faţa unui mic tratat despre roman care capătă caracterul unei ficţiuni epice. Personajele nu mai sînt nominalizate în mod obişnuit, scriitorul fiind indicat prin litera A şi receptorul savant prin B. Enunţul narativ

epistolar cu care se deschide cartea are un caracter programatic.

„Da, iubite și stimate prietene, ceea ce ai auzit este exact. Interviul din ziar a fost autentic. Am început într-adevăr o nouă carte, un roman, la a cărui desăvîrșire am nevoie de ajutorul dumitale mult mai urgent decît în anul trecut. Te rog să nu te sperii, locul de desfășurare a acestei narațiuni... va fi un mic oraș universitar..."

Configurarea cîmpului strategic de mișcare a personajelor este realizată în aceeași manieră. *„Figura centrală va fi un filozof care va arăta în mod provizoriu ca Friedemann. Și d-ta te vei recunoaște sub masca simpatică a unui farmacist. (După aceasta urmează un profesor, un om melancolic, în legătură cu care trădez pentru moment doar numele : Herr Meister"*. Walter Jens stabilește astfel categorii umane, profesii, atitudini, reacții față de anumite evenimente. Personajele sale sînt astfel supuse unei puternice reducții caracterologice. Indicațiile biografice sînt de asemenea extrem de reduse sau absente. Ficțiunea romanescă nu este însă lipsită de orice tentative de localizare în spațiu și timp. Acțiunea romanului începe în anul 1933, cînd naziștii se infiltrau tot mai evident în viața politică germană. Romancierul se oprește asupra acestui moment, deoarece considera dictatura care se anunța ca forma pestilențială cea mai reliefată a epocii moderne. În acest context, *„cuvintele încep să clipească, fiecare propoziție are un fundament dublu. Chiar și numele și conceptele se schimbă repede, iar ceea ce ieri mai avea valoare, astăzi s-a degradat"*.

Personajul central al operei, Herr Meister este un gen de pitic, ghebos, fragil, urît și sensibil. Dar trăsătura fundamentală a acestui *homunculus tristis* este melancolia. Integrat într-un anumit mediu, Herr Meister trece prin-

tr-un proces de reductibilitate care îl apropie de melancolia lui Luther sau Hamlet, *„eroul“* lui Walter Jens încorporînd rînd pe rînd trăsăturile unui intrigant, oportunist, spirit cuvios şi pacifist. Dar pe această cale intriga romanului nu evoluează. Aspiraţia scriitorului spre o *artă nonfigurativă* este contrazisă de interpretul operei sale care este partizanul unui roman cu fundal istoric şi a unui limbaj capabil să exprime amprenta unei epoci.

Reducţia intrigii şi a personajelor, abstractizarea spaţiului şi a timpului lasă doar un spaţiu larg de desfăşurare pentru dialogul socratic al celor doi parteneri de conversaţie. Experienţa încercată de A eşuează. Romanul nu poate fi terminat. El poate sluji oponentului său pentru realizarea unui eseu despre arta prozei sau poate reprezenta documentul unor reflecţii despre roman.

Experimentul realizat de Walter Jens se înscrie astfel într-o semnificativă serie a *romanului-eseu*. El reprezintă încă o demonstraţie privitoare la modalitatea în care reflecţia despre arta literară se poate transforma într-un ingenios scenariu epic de idei.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ, UN VEAC DE SINGURĂTATE

În ultimele două decenii s-a vorbit din ce în ce mai mult de o criză a romanului, luîndu-se drept model unele culturi europene, unde arta romanescă era într-adevăr într-o asemenea stare. Au fost uitate cu acest prilej, şi nu pentru prima dată, unele arii de cultură de dată mai recentă, fie de pe continentul nostru, fie de pe alte continente.

Într-o asemenea perioadă de aparentă criză a romanului, cartea lui Gabriel Garcia Marquez *Un veac de singurătate*, publicată pentru prima dată în 1967, a fost un semn convingător al vitalităţii unui gen literar ale cărui metamorfoze sînt adeseori interpretate cu simptomele unei crize.

Scriitorul bolivian amintit nu îşi propune să revoluţioneze arta prozei prin anumite procedee literare şocante, care să aibă în vedere intriga sau structura psihologică a personajelor. La prima vedere, opera sa *Un veac de singurătate* este mai aproape de formula prozei tradiţionale în măsura în care termenii de referinţă nu rămîn cu precădere cei europeni. Ca şi Carpentier şi atîţia dintre ceilalţi prozatori latino-americani, Gabriel Garcia Marquez nu aduce în opera sa o reprezentare obişnuită a realului

sau a existenței cotidiene. Dimpotrivă, *Un veac de singurătate* poartă amprenta specifică a literaturii din America Latină în care universul real fuzionează cu reprezentarea magică primitivă asupra existenței. De aceea romanul lui Gabriel Garcia Marquez *Un veac de singurătate* poate fi considerat un fel de *facere a lumii.* Dinamica vieții din satul Macondo, ascensiunea și căderea familiei colonelului Aureliano Buendia reprezintă astfel un ciclu de existență peste care și-a pus definitiv pecetea tenacitatea, iubirea, păcatul și moartea.

Bătrînul Jose Arcadio Buendia simbolizează prin însuși destinul său traiectul unei existențe caracteristice, situată sub zodia arborelui științei. El semnifică în același timp dispariția sau distanțarea de sensurile majore ale cunoașterii umane. Gabriel Garcia Marquez își concepe romanul ca un voiaj gnoseologic. Însetat de necunoscut, un om puternic, mai ales prin tenacitatea sa, îl asediază. El se așează cu cei cîțiva îndrăgostiți de libertate într-un ținut neexplorat, unde viețuiesc cîteva generații. Ca și Robinson Crusoe, bătrînul Jose Arcadio Buendia nu este un primitiv fără amintiri culturale. De aceea, asediul necunoscutului se produce sub semnul demonului curiozității și al știnței care devine evident în micul laborator de căutare a aurului sau a altor lucruri prețioase. În felul acesta, un ciclu de generații se succede într-un climat inedit de existență. Ele descoperă rînd pe rînd iubirea, viața apoi moartea într-un sat care nu avea cimitir, sentimentul ordinii sociale, diferențierea dintre oameni, tipul acaparator al coloniștilor și în cele din urmă contactul cu civilizația modernă care se soldează cu destrămarea acestei mici și fericite insule umane. În satul Macondo se înscrie astfel ceea ce însuși autorul a numit un secol

de singurătate, trăit de nişte oameni printre oameni, care pot confunda întîmplarea cu destinul, greşeala măruntă cu semnele unui avertisment tragic de natură magică. Aici se consumă în acelaşi timp un ciclu de civilizaţie, situată între neştiinţă şi moarte, între o mare năzuinţă şi pierderea ei. Epopeea tragi-comică a acestui univers miniatural de existenţă capătă astfel dimensiunile unui mare roman, Gabriel Garcia Marquez avînd îndrăzneala de a păstra cadrul unei naraţiuni tradiţionale în care înscrie o poveste neobişnuită.

Dacă s-ar face o statistică a frecvenței unor teme ale romanului din societatea de consum, cred că s-ar ajunge cu ușurință la concluzia că preocuparea dominantă a prozatorilor contemporani se îndreptă spre explorarea relațiilor specifice dintre individ și contextul său de existență. Dar examenul pur cantitativ al circulației acestei teme, confruntat cu spectrul tematic al literaturii din veacul trecut, ar putea să ne prilejuiască o demonstrație din care să rezulte că nu atît frecvența sporită a unor teme și motive, desprinse din romanul societății de consum dă nota specifică a acestei lumi, cît implicațiile caracteristice pe care le capătă în epoca noastră.

Atitudinea individului față de contextul său de existență, ca și relațiile dintre acesta și sistem, sînt prezente și în operele lui Goethe și Schiller, ca și în romanele lui Hugo, Balzac sau Tolstoi, ca să nu mai vorbim de teatrul lui Shakespeare.

Dar dacă în anumite epoci ieșea pe prim plan problema integrării individului într-un anumit context, căile de conciliere ale acestuia cu sistemul sau raporturile de pură adversitate, astăzi romanul din societatea de consum explorează cu precădere căile de dezintegrare a omului din matca sa de existență, dorința de evaziune

sau procresul de desensibilizare a individului traumatizat, care încearcă să se replieze într-o lume patriarhală, primitivă, pe care nu o mai poate însă descoperi decît cu mare greutate.

În universul romanesc din secolul XX s-a configurat, pe de o parte, tema orașului demonic, a monstrului care anihilează individul, ca în *Alexanderplatz* de Döblin, *Fabian* de Kästner sau *Manhattan Transfer* de Dos Passos. Dar, pe de altă parte, odată cu procesul acesta de alienare față de mediul ambiant, s-a cristalizat dorința de evaziune, de pierdere a identității, de descoperire a unei alte lumi, unele romane ale lui Hamsun, Hesse, Pavese, Th. Wolfe, Kazantzakis fiind ilustrative în acest sens. Dar în momentul de față, metamorfozele spirituale sau mutațiile psihice cele mai grave pe care le reprezintă romanul societății de consum nu sînt acelea care vizează unele fenomene de alteritate a eului sau de simplă înstrăinare trăită în mod lucid, cît procesele de desensibilizare a omului, atitudinea de indiferență față de evenimentele șocante cu care acesta este mereu confruntat.

Spațiul acestei literaturi invadate de personaje desensibilizate, amorfe, indiferente în fața unor traume virtuale mai mari sau mai mici, a fost deschis de Camus cu *Străinul,* beneficiind de un larg interes cu *Indiferenții* lui Moravia și scrierile lui Beckett. Și, dacă M. Blanchot integra unele opere semnificative în *spațiul literar al morții,* alte scrieri de natura celor amintite mai sus pot fi însumate în *spațiul agoniei existențiale continue.*

În acest spațiu literar, profund tragic, specific societății contemporane de consum, poate fi încadrat romanul lui Guido Piovene, *Stele reci,* pentru care autorul a primit în anul 1970 premiul Strega. Romanul scriitorului italian

se constituie astfel ca o parabolă a lumii moderne cu toate dramele pe care aceasta poate să le genereze. Eroul din *Stele reci* nu constituie un caz de excepție. Funcționarul acesta care redactase texte de reclamă reprezintă tipul omului obișnuit, traumatizat de lumea în care trăia prin manifestările sale cotidiene, banale. Mutația psihică pe care el o trăiește este în aparență consecința unei surdități parțiale sau intermitente pe care nu o poate însă constata nici un doctor. Guido Piovene explorează astfel simptomele unui proces complex de alienare, pornind de la aspectele sale cele mai evidente. Eroul din *Stele reci* își pierde în primul rînd dorința de comunicare. Singularizarea sa începe prin renunțarea parțială la dialogul cu ceilalți. Replica dată medicului este elocventă. *„Ceilalți pot discuta cu argumente, eu nu. Doar n-o să susții că te simți mai puțin capabil? Cînd tac nu, numai cînd vorbesc.“*

Retragerea în tăcere este urmată de evaziunea din orașul demonic în mediul rustic al copilăriei, într-o casă moștenită în condiții dubioase. Dar întîlnirea cu tatăl este și ea marcată de proiecția indiferenței asupra întregului mediu ambiant. Iar cînd un ins este ucis și eroul din *Stele reci* putea fi bănuit de această crimă, el nu trăiește nici șocul morții, nici nevoia disculpării de o vină de altfel inexistentă. Doar tăierea unui bătrîn cireș din grădină îi trezește anumite sentimente trecătoare de revoltă. Renunțînd să mai gîndească, trăind existența ca un pur spectacol exterior, eroul lui Guido Piovene are toate aparențele unui mort în viață. Spirit moralist, preocupat de metamorfozele permanente ale sufletului omenesc, scriitorul îl confruntă însă pe eroul său atît cu adevărurile tragice ale vieții, cît și cu acelea ale morții. Realizată în stare de vis, întîlnirea cu Dostoievski, venit din acea stranie lume anonimă

de „dincolo“, este de natură să declanşeze noi mutaţii spirituale ale eroului. Solicitat din nou de existenţă, eroul lui Guido Piovene începe astfel să realizeze un ciudat fişier al fenomenelor din natură, proporţiile lui fiind infinite, aşa cum este şi viaţa.

Guido Piovene nu este un scriitor pesimist, iar parabola sa nu oferă nici un fel de lecţii existenţiale precise. Într-o lume transformabilă, omul se poate şi el metamorfoza mereu, căile de abordare a existenţei rămînînd un act liber, determinat doar de propria sa decizie.

Dino Buzzati, autorul cunoscutului roman *Deșertul tătarilor*, nu este un scriitor erudit ca Thomas Mann, Kafka, Joyce sau Borges. Un comentator al operei sale precizează că autorul *Secretului Pădurii Bătrîne* nu era un adept al speculațiilor intelectuale excesive. Lecturile sale pun în lumină un anumit interes pentru scrierile lui Chamisso, Hoffmann și Poe, ca și pentru literatura de mistere și romanul negru.

De altfel, se poate afirma că prin ceea ce are mai reprezentativ universul literar realizat de Dino Buzatti se situează sub semnele caracteristice ale realismului magic. Dacă în povestirile sale de debut, dintre care menționăm *Barnabo, omul munților* (1933) și *Secretul Pădurii Bătrîne* (1933), putem descifra cu ușurință un puternic filon romantic din care iradiază proiecția fantastică a eului personajelor asupra realității, odată cu romanul *Deșertul tătarilor* (1940) se produce etapa fundamentală de trecere a lui Dino Buzzati de la proza poetică la un alt gen de enunț narativ, sensibil apropiat de acela al lui Kafka și Borges. *Deșertul tătarilor* marchează astfel momentul în care scriitorul italian începe să exploreze cu notabile rezultate artistice stările obsesionale, universul coșmaresc, tensiunea interioară a ființei umane în căutarea desti-

nului, conceput ca o aspirație spre un gen specific de superlativ al existenței.

Ambiguizarea indicilor informaționali din *Deșertul tătarilor* este de așa natură încît se poate afirma că universul epic din acest roman are în mare măsură un caracter atemporal și aspațial. Fortul Bastiani este situat astfel la granița unui imperiu imaginar, a unui deșert misterios, de unde începe ipotetica țară a tătarilor. Aici fac de strajă de vreme îndelungată soldați și ofițeri ciudați care apără țara de niște dușmani necunoscuți. În acest univers obsesional, încărcat de mistere și anxietate se definește destinul exemplificator al tînărului ofițer Giovanni Drogo, trimis să-și facă debutul în cariera militară în străvechiul fort. Speriat la început de singurătate, de priveliștea deșertului care-i sugera o amenințare plină de taine, locotenentul Drogo se decide în cele din urmă să rămînă întreaga sa viață la Bastiani, în așteptarea marelui eveniment, care prin fapte glorioase va da un nou sens existenței sale. Dar pe măsură ce anii trec, așteptarea acestuia devine tot mai anxioasă, iar evenimentul decisiv nu se produce. Apariția unui cal străin, urmată de aceea a unor misterioși soldați care veniseră în apropiere doar pentru a delimita anumite puncte de frontieră, pare să slăbească și nădejdea celor mai conștiincioși oameni din fort.

Nota dominantă a fluxului epic din acest roman este dată de modul de reprezentare a stării de așteptare crispată, de veghe anxioasă. În visurile lui din orele de pază, în nopțile pline de coșmaruri, Giovanni Drogo trăiește obsesia totală a întîlnirii cu dușmanul și a împlinirii visului său eroic. Dar ca și agrimensorului din *Castelul* lui Kafka și ofițerului din romanul acestui scriitor italian i se refuză întîlnirea cu destinul de către o forță mai pu-

ternică decît a sa. În momentul în care speranțele ofițerului obsedat păreau să se împlinească, se îmbolnăvește și este nevoit să părăsească ciudatul fort cu care și-a identificat viața. Incoerent, dialogul ultim al lui Giovanni Drogo cu colonelul, este elocvent pentru drama pe care o trăia la un final de existență. *„Dar trebuie să mă înțelegi, insistă Giovanni. Au trecut mai mult de treizeci de ani de cînd sînt aici și aștept... Am lăsat să-mi scape numeroase ocazii. Treizeci de ani reprezintă ceva și totul numai pentru a aștepta inamicul. Tu nu poți pretinde acum... Tu nu poți pretinde acum să plec, nu poți să faci aceasta. Mi se pare că am un anumit drept să rămîn."* Dar comandantul Simeoni rămîne inflexibil, demonstrîndu-i ofițerului bolnav că trebuie să părăsească fortul Bastiani pentru a folosi camera sa pentru noii veniți. Reîntîlnirea lui Drogo cu lumea se produce într-un han, cu puțină vreme înainte de a muri. Părăsit de obsesia actelor eroice, eliberat de coșmaruri, Drogo se pregătește pentru examenul dificil al confruntării cu moartea. Și cînd aceasta vine, ofițerul, eliberat de un iluzoriu superlativ al existenței, se umanizează și surîde.

Spre deosebire de Kafka și Camus, Dino Buzzati nu creează situații absurde iremediabile. Rătăcit într-un imens labirint, alienat în existență, eroul său își regăsește echilibrul în ultimele clipe ale vieții.

Deșertul tătarilor este opera de căpătîi a lui Dino Buzzati. Tradus în numeroase limbi, romanul acesta despre așteptarea anxioasă îi aduce o largă notorietate, concentrînd în același timp nota specifică a celor mai reprezentative scrieri ale sale.

Născut la Fresno (California) în 1908, Wiliam Saroyan şi-a pierdut de timpuriu tatăl fiind nevoit ca la vîrsta de 9 ani să-şi cîştige singur existenţa ca vînzător de ziare, curier poştal, lucrător la ferme şi în cele din urmă ca gazetar.

Înarmat cu asemenea experienţă de viaţă, prozatorul veşnic înglodat în datorii şi străin de succesele literare facile, se declară mîndru că opera sa are un caracter realist.

În *Explicaţia unui scriitor,* William Saroyan precizează că scopul creaţiei sale este redarea adevărului despre viaţa umană, natură şi artă, unicul obiectiv al povestirilor sale fiind oameni simpli cu existenţa lor cotidiană.

Convins că libertatea este năzuinţa cea mai de seamă a epocii noastre, scriitorul american precizează utilitatea artei în funcţie de felul în care aceasta este receptivă la ideile mari şi generoase ale epocii noastre. Dragostea de oameni va constitui însă mesajul principal al întregii sale creaţii literare. În perioada în care *„generaţiile gri şi negre“* de literaţi se succedau deziluzionate şi pierdute în cultura americană, ameninţată de puterea demonică a aurului, William Saroyan realiza în romanul *Aventurile lui Wesley* o patetică pagină de pledoarie pentru iu-

bire față de oameni, spiritul de frondă nescăpînd cititorilor, nici atunci cînd autorul exagerează în mod deliberat. *„Scrieți despre iubire. Aceasta este totul. Spuneți fiecăruia mereu te iubesc, povestiți oamenilor despre dragoste și despre nimic altceva, fiindcă aceasta este unica poveste. Banul este nimic, crima de asemenea, războiul la fel. Iubirea este totul, de aceea vă voi povesti despre dragoste.“*

Dorind să *„revoluționeze literatura americană pentru că nu-i plăcea“*, William Saroyan consideră prin urmare că aceasta este calea cea mai eficientă pe care trebuie să-și îndrumeze opera.

Plină de elemente autobiografice, împinse uneori pînă la un frapant egocentrism, populată cu eroi anonimi desprinși din plantații, ferme, oficii poștale sau de pe străzile orașelor Fresno și San Francisco, înviorată în permanență de valul de puritate și căldură pe care îl aduc copiii, surprinși în cele mai variate împrejurări, opera lui William Saroyan reconstituie sub aparența monotoniei o existență complexă nelipsită de farmecul ineditului.

Cele mai realizate pagini din creația literară a scriitorului sînt destinate universului domestic și copilăriei, în care descifrăm cu ușurință ample capitole de autobiografie.

William Saroyan nu-și realizează povestirile printr-o aglomerare masivă de evenimente, dimpotrivă, totul este învăluit într-o evocare caldă plină de duioșie și lirism. *Țara speciei umane, Prietenii refuză, Poetul cel mîndru, Planul pe care fratele meu îl avea în cap, Lucrătorii din vie, Salvarea celor amenințați* ilustrează cu putere un asemenea gen de povestire. *Țara speciei umane* este chiar locul unde scriitorul s-a născut, cartierul cu oameni săraci în care geniul omenesc era reprezentat de singura-

ticul şi veselul unchi Hovagin Saroyan, de bătrînul Mr. Huf, vînzătorul de porumb prăjit şi de colegul de la şcoala Emerson, venit cu căruţa în oraş şi dispărut tot atît de enigmatic.

Evocîndu-şi propria copilărie şi odată cu aceasta viaţa oamenilor umili din jurul său, William Saroyan evită cu grijă evenimentele excepţionale. Cele mai multe povestiri ale sale au în centrul lor fapte diverse, cotidiene, recoltarea lor deliberată find împinsă cîte odată pîna la ancorarea sufocantă în banalitate de care opera scriitorului este în general salvată prin umorul său suculent şi cuceritor. Pasiunea unor fetiţe pentru teatru şi visurile lor de a ajunge mari vedete, exprimate în timp ce se delectau cu spartul nucilor *(Descoperitorul şi actriţa)*, emoţiile pătrunderii fără bilet într-o sală de cinematograf *(Iubirea pentru Londra)*, goana nebunatică cu calul furat *(Mă cheamă Aram)* constituie întîmplări obişnuite pe care autorul le încarcă însă cu valori de inefabilă poezie vehiculată de fluxul cald al amintirii.

Atunci cînd prozatorul depăşeşte sfera amintirilor personale şi povestirile sale capătă un mai mare grad de obiectivare, sondajul în realitate devine şi el mai profund. Ilustrative în acest sens ni se par povestirile *Cerul întreg şi pămîntul însuşi, Cititorul almanahului mondial pe anul 1944, Marea şi copilul, Fratele lui Bill Mc. Gees, Paris şi Filadelfia* şi altele. Cu o remarcabilă fineţe psihologică, William Saroyan pătrunde în universul micilor tragedii domestice. Un tată îndurerat cumpără o manta de ploaie copilului său înainte de a se despărţi de el din cauza neînţelegerilor familiare *(Cititorul almanahului mondial pe anul 1944)*, micul Cobb doreşte să fie fratele lui Bill cel înecat pentru că părinţii săi preocupaţi de artă şi recepţii îl uitaseră *(Fratele lui Mc Gees)*. Un alt copil îşi

însoţeşte cu devotament tatăl, pornind mereu pe alte drumuri în căutarea unei slujbe *(Cerul întreg şi pămîntul insuşi)*.

Adeseori colocviile pline de duioşie dintre taţi şi copii sînt admirabile prilejuri de satirizare a sterilităţii unor scriitori americani. Astfel, atunci cînd un copil se plînge că nu ştie ce să scrie la maşină, tatăl său îi dă o replică plină de înţeles care nu-l mai viza pe micul său partener de conversaţie. *„Aceasta este cea mai mare nenorocire a scriitorilor americani. Nici unul nu ştie ce ar vrea să scrie"*.

William Saroyan nu este partizanul artei alambicate sau a scormonirilor psihologice excesive. Prea pline cîteodată de el însuşi, povestirile scriitorului american plac datorită limpidităţii lor, uneori, este adevărat, greu de distins de arta unui bun manufacturier literar. Dacă în povestirea de dimensiuni mai mari *Mă cheamă Aram* recoltarea de fapte diverse, umoristice frizează banalitatea curentă, romanul *Comedia umană* (în fond tot o povestire de mari dimensiuni) constituie una dintre cele mai de seamă realizări ale scriitorului. În povestirea *Luaţi loc totuşi*, autorul explică faptul că titlul romanului său este doar o parodie după Balzac. Într-adevăr lumea care populează universul epic din această operă este realizată dintr-o pastă morală cu totul diferită. Nu cămătarii şi arviştii constituie personajele centrale ale cărţii, ci funcţionarii mărunţi, familia modestă a doamnei Macauley din liniştita Itacă, situată undeva în California. În vreme ce micul Ulise saluta trenurile cu soldaţi care plecau sau veneau de pe front sau asculta sfios lecţiile despre generozitate ale mamei sale, Homer, fratele său mai mare, împărţea telegrame familiilor din micul orăşel, fiind ade-

seori primul vestitor al morții celor căzuți pe cîmpul de luptă.

Cu toate acestea viața în idilica Itacă se scurgea liniștit. Fiicele Doamnei Macauley ascultau muzică sau mergeau la cinema, copiii învățau ce este sărăcia și care e deosebirea dintre părinții lor și oamenii înstăriți, iar Mr. Grogan, șeful serviciului de telegrame, își bea liniștit cafelele tari și era stropit de Homer cu apă atunci cînd se îmbăta prea tare. Durerea pătrunde în familia Macauley în clipa în care telegraful neiertător anunță moartea lui Marcus, fratele mai mare plecat pe front. Homer, crainicul trist și îndurerat al altora, este silit să aducă un asemenea mesaj de doliu și familiei sale. În aceeași vreme pe scările casei doamnei Macauley urca un soldat șchiop și străin care căuta un cămin necunoscut. Era Tobey George, prietenul lui Marcus, care nu cunoscuse niciodată duioșia vieții de familie. Întreruptă pentru o clipă din cauza veștii dureroase a morții lui Marcus, seara de muzică din familia Macauley este continuată apoi cu calmul și blîndețea gestului de bun venit adresat lui Tobey, străinul care avea să învețe și el lecția de viață despre *„iubirea cea veșnică și ura care moare cu fiecare clipă"*, sugerată de Saroyan prin cele mai neînsemnate întîmplări și acte de conduită, înregistrate în acest roman.

Dacă prin povestirile sale despre copii, Saroyan se încadrează în familia de spirite a unor mari scriitori ca Bret Hart și Mark Twain, atmosfera idilică din Itaca cea cu oameni buni și săraci îl apropie într-o oarecare măsură de Thornton Wilder.

Cu toate dezvinovățirile sale, rezultate se pare mai mult dintr-un anumit spirit de cochetărie, William Saroyan este un scriitor sentimental, receptiv la dramele

mărunte, cotidiene, sensibil la vibrațiile copiilor în contact cu primele mari taine ale vieții și îndrăgostit de un erou ideal, specific unei *„Lumi mai bune cu oameni mai buni“*, lume pe care scriitorul ar dori s-o vadă înfăptuită nu numai în Itaca, ci pe toate meridianele globului.

Este incontestabil faptul că creația literară a lui Saroyan nu e de natură să revoluționeze literatura americană, așa cum scriitorul afirmase la un moment dat, cînd faza entuziasmului juvenil fusese totuși depășită. Optimismul profund, evocările lirice pline de duioșie, umorul fin îi conferă acestui povestitor o amprentă specifică în peisajul prozei americane contemporane, ilustrată de nume care și-au cucerit de multă vreme notorietatea universală.

Cînd Lucien Fabre lansase formula *Homo, animal ridens*, el atrăgea atenţia asupra unui atribut fundamental al fiinţei umane, sesizat de multă vreme de filozofi şi psihologi. Considerate surse ale rîsului, absurditatea, batjocura, obscenitatea, stîngăcia, prostia, triumful sau lipsa de armonie, au constituit în cele din urmă izvoare ale artei literare, evidente în comedie, pamflet, satiră, fabulă, farsă etc. În această imensă sferă de manifestare a superiorităţii spiritului uman faţă de o realitate de care se detaşează, se înscrie şi literatura umoristică.

Apreciat la început ca o simplă chestiune temperamentală, determinată de reacţia *umorilor* fiinţei umane, în maniera explicaţiilor date de arabi şi preluate de greci, *umorul* s-a constituit ca o dimensiune specifică a artei, evidentă la Petroniu, Cervantes, Rabelais, Swift, Tieck, Kafka, Beckett, Ionescu, Dürrenmatt, Hašek etc.

Melancolic, duios, cinic, absurd, reconfortant, agresiv sau inocent, umorul alimentează astfel o literatură milenară, care înregistrează nuanţele cele mai diferite. Imposibil de etichetat printr-o definiţie, umorul este implicat într-o literatură cu trăsături specifice, greu de confundat cu alte forme superioare de manifestare a spiritului uman.

Dacă scriitori ca Cervantes şi Rabelais, Voltaire, Dickens şi Creangă ne-au familiarizat cu anumite aspecte ale literaturii umoristice, care generează rîsul relaxator, alţii, ca Swift, Sterne, Tieck, Jarry, Kafka, Michaux, Beckett, Ionescu, au convertit rîsul într-un rînjet sarcastic sau cinic, într-o crispare nervoasă, dezvăluind astfel implicaţiile tragice ale unei literaturi lipsite de o gravitate aparentă.

Şi, cînd cu cîteva decenii în urmă, André Breton a publicat o antologie de umor negru, asocierea fericită dintre cei doi termeni era menită să surprindă un comportament specific al scriitorului umoristic ce realizează opere destinate să producă rîsul tragic. Dar cum epoca noastră s-a dovedit a fi deosebit de receptivă la acest gen de literatură, antologia recentă *Les chefs d'oeuvres de l'humour noir* (1970), alcătuită de Jacques Sternberg, aduce un nou florilegiu din gama acestor opere care ne oferă o viziune specifică asupra condiţiei umane.

Concepută ca o istorie a umorului negru prin texte, antologia lui Jacques Sternberg pune la dispoziţia cititorului fragmente din operele lui Petroniu, Rabelais, Tieck, Lautréamont, Lichtenberg, Caroll, Jarry, Twain, Rollinat, Laforgue, Apollinaire, Cavanna, Michaux, Kafka, G. Green, Mrožek, B. Vian, Beckett etc.

Proza, poezia, teatrul, aforismul, parodia cu modalităţile ei foarte variate, demonstrează că nici unul din genurile şi formele de manifestare a literaturii nu sînt străine de posibilitatea convertirii rîsului inocent într-un rînjet sarcastic, cinic, sau macabru. În felul acesta se configurează o complexă *„literatură a cruzimii"*, cu un puternic caracter *antiiluzionist*, relatarea lipsită de *afec-*

ţiune sau de o motivaţie *logică* obişnuită, permiţînd o viziune inedită asupra condiţiei umane.

Precumpănitoare în această antologie rămîne selecţia de autori francezi care ar putea fi întregită însă şi cu alte nume ca E. Ionescu şi C. Tucholsky şi alţii. O ediţie în limba română ar putea cuprinde şi unele opere ale lui Creangă, Caragiale, Urmuz etc.

Deshumarea unor scriitori sau reintegrarea lor într-o viziune specifică asupra lumii, este întotdeauna bine venită în istoria culturii.

TEATRU ŞI ANTITEATRU

Dialogul omului cu contextul său de existență a căpătat pe planul creației artistice formele cele mai diferite, iar reprezentarea modului de confruntare dintre individ și destin se înscrie în mod firesc în istoria gîndirii. Dacă poezia în formele ei originale cele mai vechi constituie o adevărată preistorie a gîndirii umane, teatrul antic a apărut în urma constituirii unor mituri a căror interpretare presupunea o profundă reflectare pe marginea unor principii constituite.

Scriitorii antici au descoperit tragicul într-o lume misterioasă, greu de pătruns, evenimentul tragic cotidian căpătînd o tensiune de un profund dramatism numai prin proiectarea sa într-un context existențial cu un fundal mitic. Oedip pătrunde în viață cu o vină care nu-i aparține, dar trebuie s-o ispășească, Prometeu suportă pedeapsa unui destin tiranic, Oreste își ucide mama pentru a înscăuna dreptatea în patria sa, Fedra este gata să mărturisească o iubire păcătoasă, dictată de o zeiță răzbunătoare. Eroul antic intră adeseori într-un spațiu tragic printr-un act de determinare mai puternic decît el și exterior lui. Inițiativa eroului tragic antic este posibilă numai atunci cînd în gîndirea dramaturgilor greci apar anumite implicații laice, apte să ducă la configurarea ra-

portului dintre individ și existență, dintr-o perspectivă care nu eludează motivația rațională a actului tragic. Confruntarea dintre Electra și Creon, așa cum apare în tragedia lui Sofocle, reliefează opoziția deliberată dintre individul care-și asumă libertatea actului ce îi aparține și legea apărată de un monarh tiran.

Evenimentul tragic din teatrul antic este astfel întotdeauna transces de o semnificație superioară lui, rezultată din proiectarea erorii și a vinei pe un anumit fundal mitic. Eroul tragic din antichitate are astfel puține posibilități de opțiune, alternativele în fața cărora se produce actul deciziei sale fiind de așa natură încît spațiul liber de recul este și el extrem de restrîns. Pe măsură însă ce forța destinului supraumn nu mai apare cu atîta violență în procesul de modificare a traiectului destinului individual, inițiativa eroului tragic sporește și o dată cu aceasta crește și ponderea răspunderii sale etice și civice. În acest sens nu atît epilogul din *Fedra* este elocvent, ci diferențele de motivație pe care le capătă la Euripide, Racine și la un dramaturg modern ca Jeffers, iubirea sa nepermisă. Același lucru se poate spune și despre Hermiona. Spre deosebire de Euripide, Racine construiește traiectul existențial al eroinei prin determinarea acțiunilor sale de specificul reacțiunilor sale temperamentale, convertite într-un adevărat destin uman.

Evident că marea resurecție împotriva destinului divin se configurează în dramaturgia lui Shakespeare. Scos din contextul unor forțe misterioase care au acționat multă vreme asupra sa, eroul tragic este confruntat de dramaturgul englez cu destinul istoric sau social, reliefat prin antinomia care se cristalizează între individ și sistem. Și cînd scriitorii sec. al XVIII-lea încearcă să revitalizeze tragedia, modelul lor rămîne cunoscutul scriitor englez.

Evoluția tragediei demonstrează astfel o permanentă deplasare de accente de la divin la uman, de la determinismul misterios la rațional, de la evenimentul excepțional spre faptul cotidian. Umanizarea gestului și a evenimentului tragic nu mai este însă suficientă. Evoluînd într-un mediu aristocratic, tragedia se perimează, aspirațiile noilor clase intrate în arena istorică cerînd un alt gen de teatru.

Se știe că din sec. al XVIII-lea, anumiți oameni de litere ca Sebastien Mercier, Goldoni, Lessing și Diderot pledează pentru un alt gen de teatru. Ei pleacă de la convingerea că noile conflicte ale vremii impun să fie reprezentate într-o formă nouă, fundamentată pe o altă viziune asupra lumii și societății. Georges Steiner are dreptate cînd afirmă că acesta este secolul cînd se produce *moartea tragediei.* Apariția dramei burgheze și succesul ei constituie cea mai puternică dovadă a declinului unui gen de teatru îmbătrînit. Așadar, nu dispariția divinității, cum afirmă Steiner, este cauza care provoacă moartea tragediei, ci cristalizarea unui alt gen de conflicte social-politice și etice, care aparțin unei alte lumi. Moartea tragediei nu înseamnă însă dispariția evenimentului tragic din contextul de existență al omenirii. Natura faptului tragic, motivația sa cauzală, duc la consacrarea unui alt gen de teatru. Hegemonia dramei de factură burgheză a reprezentat un fenomen de lungă durată în istoria teatrului. Ea a ajuns să fie pusă sub semnul întrebării abia în epoca noastră, cînd evenimentele tragice prin intensitatea lor deosebită au căpătat o turnură obscură. Ororile ultimului război, spaima universului concentraționar, alienarea individului din societatea occidentală de consum, anxietatea omului situat, cum spunea Dürrenmatt, sub zodia bombei atomice, reprezintă astfel factorii eterogeni

care au contribuit la realizarea unui teatru antiiluzionist, capabil să sugereze o confruntare lucidă a omului cu destinul său. Teatrul lui Sartre şi Camus, Brecht şi Dürrenmatt, Osborne şi Pinter, Ionescu, Beckett şi Arrabal, realizat de pe poziţii filozofice variate, reprezintă un asalt comun împotriva tragediei clasicizante şi a dramei tradiţionale. Anexarea unor noi zone ale realităţii teatrului, accentul pus pe existenţa care însumează adeseori o societate abstractă, apelul la simbol şi parabolă, fuziunea dintre tragic şi comic constituie doar cîteva din aspectele teatrului contemporan care reprezintă drama individului din societatea de consum şi modalităţile sale de realizare.

Ca şi alte specii literare, teatrul tragic trăieşte astfel de mai bine de două secole o agonie prelungită. Iar dacă unii scriitori ca Anouilh, Cocteau, Shaw, Giraudoux etc. au făcut în unele opere ale lor apel la miturile tragice ale unor epoci îndepărtate, dramaturgia acestora de inspiraţie mitică a căpătat accente parodice, parabolice sau alegorice, rezultate din interpretarea miturilor dintr-o perspectivă modernă. Dispariţia tragediei nu anulează însă nici preocuparea pentru evenimentul tragic, nici capacitatea de comunicare a sentimentului tragic prin intermediul teatrului modern. De la *Foamea şi Setea* de Ionescu, *Fizicienii* de Dürrenmatt, pînă la *Cine se teme de Virginia Woolf* de Albee, *Marat-Sade* de P. Weiss, *Viaţa lui Galilei* de Brecht, evenimentul cotidian aparent ridicol, reprezentat prin mijloace care declanşează un rîs grav, crispat, îi permite spectatorului să trăiască condiţia sa umană dintr-o perspectivă profund tragică.

Metamorfozele continue ale teatrului demonstrează că revenirea evenimentului tragic pe scenă, fie că este vorba de un fapt de existenţă-limită, fie că este vorba de o întîmplare cotidiană, nu însemnează revitalizarea tragediei,

ci apariția unor noi structuri, a unor noi forme, apte să le exprime în maniera cea mai adecvată. Legitimitatea acestora a demonstrat-o însăși structura societății de consum care le-a generat. Faptul acesta ne obligă să atragem însă atenția asupra riscurilor pe care le aduce repetarea lor într-un alt climat de existență, unde apar doar ca produsul unui spirit mimetic steril.

Fiind de domeniul evidenței, istoricitatea structurii teatrului din societatea de consum, pune în lumină și procesul de degradare a acestuia, ca și necesitatea căutării unor forme specifice de comunicare pentru fiecare climat de viață.

Moartea tragediei s-a soldat astfel cu cristalizarea unor noi modalități de teatru, iar eroziunea la care timpul nostru supune *farsa tragică* ce începe să ducă la saturație prin rețetele sale cunoscute, este de natură să declanșeze alte eforturi destinate să găsească alte soluții artistice, adecvate timpului și lumii în care trăim.

Vîrsta marilor scriitori în istoria culturii nu se poate recunoaşte decît atunci cînd cercetăm datele lor biografice. Operele acestora au o valoare eternă, chiar dacă într-un fel sau altul poartă amprenta epocii în care au fost concepute. Scriitorii clasici sînt, după cum spunea pe bună dreptate Sainte-Beuve, nişte contemporani ai tuturor timpurilor. Din această imensă familie de spirite face parte şi Jean Pocquelin care, din momentul în care şi-a descoperit vocaţia de om de teatru, şi-a luat numele de Molière, destinat să ascundă patrimoniul ce indica descendenţa din familia unui tapiţer regal, perfect instruit pentru viaţa de afaceri.

Molière reprezintă un destin specific de om de teatru, capabil să unească forţa creatoare a unui mare dramaturg cu talentul de actor şi regizor, ca şi cu priceperea de a conduce o trupă de comedieni, mereu ameninţată de faliment. Actorul care îşi scotea faţa plină de expresivitate de sub tradiţionala mască a personajelor create de el însuşi, scriitorul care intrase în conflict cu clerul şi nobilimea din cauza satirei sale virulente, omul care suferea din cauza eşecurilor îndurate pe parcursul unei vieţi pline de peripeţii, reprezintă ipostazele portretului carac-

terologic al acestui burghez gentilom, ajuns pe scena teatrului odată cu lumea din care făcea parte.

Cînd spiritul excesiv de frondă al lui Louis Jouvet îl făcea să declare că *„S-a săturat de filozofia și satira micului tapițer al lui Ludovic al XIV-lea, ca și de geniul unui valet de cameră“*, nu se poate să nu observăm că actul acesta de denigrare în numele modernității îl compromite pe cel care l-a comis, nu pe autorul *Mizantropului*.

Molière rămîne un scriitor al tuturor timpurilor pentru că a știut surprinde în comediile sale acele trăsături ale caracterului uman ce capătă în fiecare epocă o altă formă de manifestare. De aceea, apelative ca Harpagon și Tartuffe au devenit pe parcursul vremii indici de calificare a unui anumit mod de comportament. Contemporan cu moraliștii francezi de mare rezonanță europeană ca Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld etc., Molière pleacă de la convingerea că teatrul comic *„este un fel de poem ingenios, care prin lecții agreabile permite satirizarea defectelor umane“*. Într-adevăr, dacă Racine și Corneille au pus în lumină contextul tragic de existență al ființei umane, lipsită de privilegiul unei opțiuni salvatoare, Molière realizează o amplă *comedie umană* a epocii în care a trăit. Spre deosebire de autorii tragici care au reconstituit caractere prin reliefarea unei trăsături pozitive ca *onoarea, fidelitatea, eroismul*, creatorul *Femeilor savante* realizează comicul prin dilatare excesivă a unor aspecte negative ca *ipocrizia, lașitatea, gelozia, avariția, spiritul de parvenire* etc. Rîsul generat de asemenea detalii de caracter este relaxator, deoarece arhetipurile create de Molière sînt abateri de la normă, nu produsul unei *filozofii de strabiat*, cum spunea un comentator al operei sale.

Universul comic al lui Molière este populat cu nobili şi burghezi, ţărani şi medici semidocţi, stăpîni şi slujitori. Disputa dintre personajele antagoniste este declanşată adeseori de un *obiect preţios*, care poate fi *iubirea*, o anumită *moştenire* sau *sumă de bani*, sau deosebirea de *mentalităţi*. De obicei, comicul *senex iratus* este tatăl nedrept, care vine în conflict cu tinerii îndrăgostiţi, rezolvarea conflictului producîndu-se printr-un valet abil şi inteligent. Dacă teatrul tragic din secolul al XVII-lea este încă localizat într-o perioadă îndepărtată, Molière concepe o cronică comică de moravuri a timpului său. Obiectul intenţiei satirice nu mai este reprezentat doar de *lumea de jos*, ci de toate tipurile sociale care reprezintă o *abatere de la normalitate*. Spiritul de aventură al unui nobil libertin ca Don Juan se întîlneşte cu ipocrizia unui fals credincios ca Tartuffe, obtuzitatea fanatică a lui Orgon şi viclenia unui valet ca Sganarel.

Molière nu este însă un pesimist. El crede în capacitatea de ameliorare a fiinţei umane şi teatrul său este destinat să îndeplinească un asemenea scop.

Instalat în memoria noastră prin instrucţia şcolară, prezent în conştiinţa oricărui spectator prin capacitatea autorului de a dialoga cu toate timpurile, Molière este geniul comic prin excelenţă.

ERNST TOLLER ȘI SENSUL MILITANTISMULUI ÎN TEATRUL EXPRESIONIST

Se poate spune că fiecare epocă a avut teatrul său militant, obiectivele acestuia fiind adeseori determinate de năzuințele fundamentale ale societății din acea vreme. Constatarea aceasta rămîne valabilă și pentru perioada de dezvoltare a dramaturgiei expresioniste, cînd în pofida anumitor programe de avangardă care au dus la „atomizarea" literaturii, aceasta nu și-a pierdut sensurile majore capabile să-i asigure o largă audiență în peisajul culturii germane.

„Revoluția artistică" declanșată în Germania între anii 1910—1925, extinsă din artele plastice în muzică, teatru și poezie, nu poate fi redusă doar la o atitudine polemică față de tradiție, la divorțul față de anumite canoane artistice învechite și hegemonia expresiei vibrațiilor eului în deplină libertate. Configurată într-o amplă perioadă de criză în istoria Germaniei, revoluția artistică din anii care au precedat și au urmat după primul război reprezintă în același timp un evident protest social care a înregistrat cele mai variate ecouri în sfera de desfășurare a literaturii expresioniste.

Evoluția civilizației germane scotea la iveală anumite contradicții determinate de relația dintre tehnică și viața spirituală, reificarea existenței și alienarea ființei umane,

cultul rațiunii și trăirea afectivă, cetățean și om, individ și sistem social.

Privit de unii cercetători doar ca o formă de revoltă a spiritului împotriva forțelor de agresiune ale acestuia, expresionismul se definește, cel puțin prin unele aspecte ale sale, ca o literatură care își propune să promoveze un climat revoluționar, apt să ducă atît la înnoirea societății ale cărei structuri perimate deveniseră sufocante, cît și la aceea a ființei umane ce urma să se confrunte cu noi idealuri de existență. Așadar, alături de cultul formei, al trăirii și expresiei libere a zonelor abisale ale vieții psihice, literatura expresionistă aduce, mai ales prin exponenții aripii de stînga ai acestui amplu curent artistic și literar, o stăruitoare preocupare pentru problematica socială, pentru explorarea contextului istoric de existență a ființei umane.

Referindu-se la antinomiile fundamentale ale expresionismului, Ernst Schumacher observă pe bună dreptate că pe planurile multiple de dezvoltare ale acestuia se întîlnesc idealismul filozofic cu critica socială, misticismul abstract cu spiritul laic. Afirmațiile destinate să ilustreze aceste contradicții se pot desprinde din cele mai diverse profesiuni de credință ale scriitorilor din acea vreme. Dorind să scoată în evidență relația dintre creator și realitate, Kasimir Edschmidt preciza că *„pămîntul este un peisaj imens pe care ni l-a dat dumnezeu“*. Potrivit acestei concepții, „realitatea este creată de noi“, ea găsindu-se în *„zona subiectivă, în gîndire, în viziune“*. De aceea artistul nu descrie, el trăiește realitatea. Sub influența idealismului subiectiv, un scriitor ca Albert Ehrenstein ajunge la concluzia că *„real este totul, numai lumea nu este“*, în vreme ce Reinhard Göering afirmă că *„ceea ce este nemijlocit nu există“*.

Năzuind să exprime esența lumii, unii dintre scriitorii expresioniști ajung la o viziune teologală sau solipsistă asupra universului, care apare la Franz Werfel și Paul Kornfeld, fie ca o expresie a unui spirit transcendental, fie ca o proiecție a eului creatorului de artă asupra naturii. Invazia aceasta a iraționalismului în cultură se soldează cu pierderea încrederii unor scriitori în capacitatea rațiunii de cunoaștere a realității, cu apologia intuiției, a sentimentului și a trăirii, ca modalitate de intrare în contact cu o realitate infinită, animistă, deoarece realitatea obișnuită este considerată de unii scriitori o simplă eroare.

Viziunea aceasta „cultică" asupra universului se extinde astfel și asupra relației dintre oameni și natură, dintre individ și colectivitatea umană, un nou gen de „teatru extatic" avînd menirea să reprezinte contopirea individului într-o imensă comunitate în care își pierde orice valențe particulare. În felul acesta chiar unii scriitori preocupați de aspectele morale și sociale ale modului de existență ajung la o falsă viziune asupra relației dintre individ și popor, contopiți într-un fel de univers unificator, în care există o comunitate umană abstractă ce absoarbe atît indivizii, cît și popoarele, ca entități naționale.

Dar nu este mai puțin adevărat că declanșarea primului război mondial, înfrîngerea Germaniei, șomajul, criza sistemului de guvernare etc. au adus în fața scriitorilor expresioniști unele probleme vitale de ordin social, care impuneau o anumită atitudine, un anumit răspuns. Trebuie să precizăm că în această etapă și poziția scriitorilor ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului apare încă destul de confuză, deși adversitatea, față de război, a lui Trakl, Lotz, Heym, Becher este plină de sinceritate, iar interesul unora dintre aceștia față de con-

ceptul de revoluţie se va converti mai tîrziu în adevărate acte de entuziasm. Gruparea extremistă de stînga, reprezentată de „Die Aktion“ poartă amprenta evidentă a confuziei care se instalase şi în rîndul adepţilor acesteia. În 1910, Franz Pfemfert, unul din exponenţii de la „Die Aktion“, preciza că programul lor trebuie să fie în aşa manieră conceput încît să nu constituie nici un fel de adeziune faţă de partidele de dreapta sau de stînga, revista urmînd să rămînă doar „un organ al radicalismului onest“. Partizani ai unei abstracte „logocraţii“, ca şi al unei „uniuni mondiale a spiritului“, „activiştii“ nu izbutiseră să înţeleagă sensurile revoluţiei proletare. Ludwig Rabiner încearcă astfel să demonstreze în piesa sa de teatru *Die Gewaltlosen* că oamenii noi, ca şi noua comunitate umană, se pot realiza numai prin acea revoluţie a maselor care renunţă la orice acte de forţă sau violenţă.

Omul nou reprezenta însă în concepţia lui Paul Kornfeld un ins apolitic. În 1919, acelaşi scriitor ajungea la concluzia că faţa lumii se va schimba prin muzică, nu prin revoluţie, în vreme ce un dramaturg de talia lui Carl Sternhein pledează pentru restaurarea spiritului feudal.

Dar pe măsură ce unii dintre exponenţii grupărilor expresioniste de stînga, ca Becher, Brecht, Toller etc. ajung să se familiarizeze cu filozofia marxistă, ca şi cu principiile revoluţionare elaborate în acea perioadă de criză, ideile lor sociale şi literare trec printr-un proces de clarificare, iar distanţa faţă de radicalismul anarhist, ca şi faţă de idealismul confuz, apare din ce în ce mai evidentă. Este astfel semnificativ faptul că Brecht afirmă în *Teatrul experimental* că literatura expresionistă din anii postbelici reprezenta „revolta artei împotriva vieţii, lumea neexistînd pentru ea decît ca viziune“.

În acest climat social-politic şi literar atît de plin de contradicţii s-a format Ernst Toller (1893—1939), a cărui operă de teatru, corespondenţă, scrieri autobiografice şi pamflete poartă pecetea ezitărilor, a căutărilor unor concepţii revoluţionare, care nu s-au clarificat deplin nici pînă la sfîrşitul vieţii sale.

Ernst Toller are un pronunţat temperament de luptător, susţinut de un entuziasm neistovit pentru triumful democraţiei muncitoreşti. Întreaga sa viaţă se constituie ca un experiment continuu pe marginea unei existenţe agitate, plină de peripeţii, care face din el un lider al mişcării politice de stînga, minat însă de unele decepţii gata să-l arunce la marginea vîltorii marilor încleştări politice.

Într-o viaţă relativ scurtă, metamorfozele gîndirii lui Toller care a trecut repede de la idealul apărării marii Germanii la democraţia muncitorească, sînt ilustrative pentru transformările de conştiinţă pe care le-au trăit numeroşi scriitori expresionişti din acea perioadă.

Timpul petrecut pe front de către tînărul student a fost suficient pentru a-l face să constate că războiul german din 1914 avea cu totul alte scopuri decît acela cu care-l investise autorul. La început, Ernst Toller s-a angajat cu toată fiinţa sa pe cîmpul de luptă. În jurnalul său de front notase următoarele : *„Cît sînt de bucuros că mîine plec pe front. În sfîrşit pot să fac ceva. Să demonstrez cu propria viaţă ce gîndesc şi ce sînt“*. Dar pe măsură ce ororile războiului ies în evidenţă, convingerile scriitorului încep să se schimbe, în felul acesta luminîndu-se resorturile sale morale profund umaniste. Spectacolul morţii este decisiv pentru cristalizarea ideilor sale umanitare, întîlnite la mulţi dintre scriitorii pacifişti din acea vreme. În unele pagini cu caracter autobiografic gă-

sim următoarea însemnare : *„Un om mort. Nu un francez mort. Nu un german mort. Un om mort. Toţi aceşti morţi sînt oameni, toţi aceşti morţi au respirat ca şi mine, toţi aceşti morţi au un tată, o mamă, soţii pe care le iubesc, un colţ de ţară din care-şi trag obîrşia...“*

Întors de pe front, Ernst Toller nu găseşte răspunsuri la întrebările care-l frămîntau nici la profesorii săi de la Universitate, de talia lui Max Weber, nici la unii lideri politici de stînga, Kurt Eistner fiind acela care a exercitat o puternică seducţie asupra sa. Angajarea sa în luptele politice şi revoluţionare devine tot mai pronunţată, deşi programul său nu se limpezise încă. Participarea la luptele de realizare a republicii bavareze, ca şi la alte acţiuni politice, condamnate de vechea ordine prusacă, îi aduce în 1919 condamnarea la cinci ani de închisoare pentru înaltă trădare.

Scriitorul care cunoscuse pînă atunci operele lui Wedekind şi ale lui Thomas Mann, citite în diferite cafenele literare, începe să se familiarizeze în anii de detenţiune cu literatura politică revoluţionară. *„Aici,* scrie el, *folosesc din plin timpul. Citesc operele lui Marx, Engels, Lassalle, Bakunin, Mehring, Luxemburg, Webbs. Odinioară mai mult din întîmplare decît din necesitate, am ajuns în rîndurile muncitorilor grevişti. Ceea ce m-a atras a fost lupta lor împotriva războiului. Acum devin pentru prima oară socialist, iar privirea mea se îndreaptă spre structura societăţii... spre relaţiile dintre capital şi muncă, spre formarea semnificaţiei istorice a clasei muncitoare“.*

Contactul lui Ernst Toller cu filozofia marxistă şi cu mişcarea muncitorească l-a dus spre convingerea că salvarea poporului german va rezulta doar din cunoaşterea forţei sale reale şi din punerea ei în slujba unor înalte idealuri politico-sociale. În climatul revoluţionar de la

sfîrşitul primului război, scriitorul constată că entuzias mul revoluţiei i-a găsit pe oameni puţin pregătiţi. Pătura conducătoare, la rîndul său, era birocratizată şi cocheta cu monarhia, în vreme ce poporul avea nevoie de socialism. În 1918, Ernst Toller constata că dacă într-o etapă mai veche partidul comunist german nu fusese încă prea puternic, acum ideile sale au căpătat un caracter popular. Şi dacă în acea perioadă de criză orînduirea burgheză nu a putut fi răsturnată, faptul acesta rezultă, după opinia scriitorului, din neluminarea suficientă a poporului german asupra ţelurilor sale, ca şi asupra forţei sale reale.

Animat de asemenea convingeri, Ernst Toller îşi propune să scrie un teatru proletar, în care să aducă pe scenă marile probleme ce frămîntau poporul german. Or, în acele condiţii problema războiului şi a păcii, a revoluţiei şi a modului de luptă pentru putere, stătea în atenţia multora dintre scriitorii ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului. De altfel, se poate spune că dramaturgia expresionistă antirăzboinică reprezintă unul dintre cele mai semnificative aspecte ale literaturii umaniste germane din această perioadă. Fr. Theodor Csokor scrie misterul *Der Grosse Kampf*, G. Hauptmann publică piesa *Krieg*, C. Schönherr înfăţişează luptele din Tirol în *Volk in Not*, iar teatrul epic de provenienţă expresionistă, realizat pe această temă, este arhicunoscut.

Dar o dată cu preocuparea dramaturgilor pentru demitizarea războiului de cotropire, se cristalizează din ce în ce mai evident ideea luptei pentru libertate, aspiraţia spre revoluţia destinată să descătuşeze oamenii asupriţi. Revistele de stînga, teatrele, regizorii animaţi de ideea funcţiei sociale a dramaturgiei etc. îşi concentrează eforturile pentru promovarea unui teatru proletar. Este cunoscut doar faptul că odată cu venirea lui Erwin Piscator la

Teatrul proletar din Berlin, acesta se dedică ideii de a realiza un teatru politic, capabil să răspîndească ideile revoluţionare în rîndurile maselor. Pentru Piscator, ca şi pentru Brecht şi Toller, arta şi politica nu reprezintă două căi paralele, care nu se pot întîlni niciodată. Dimpotrivă, regizorul german ajunge la concluzia că spectatorii au început *„să ceară teatrului un răspuns la chestiunile politice şi sociale ale timpului"*.

În climatul literar şi social de la sfîrşitul celui de al doilea deceniu al veacului nostru, în cultura germană nu apar aşadar numai tendinţele evazioniste şi abstracte ale unor scriitori preocupaţi de misterele existenţei. În acelaşi timp, s-a cristalizat ideea că literatura trebuie să aibă un caracter angajat, iar teatrul, prin excelenţă, să îndeplinească o adevărată funcţie de propagandă. Format în această ambianţă, Ernst Toller este unul din adepţii cei mai consecvenţi ai teatrului politic. Ca şi alţi contemporani ai săi, Ernst Toller aduce în opera sa dramatică convingeri politice proprii, ce au avut o largă rezonanţă publică în timpul său. Într-o scrisoare din iulie 1920, autorul mărturisea că *„atunci cînd mă chinuiesc anumite scene trăite, acestea mă împing să scriu o dramă, să realizez o operă, ca şi cînd aş avea febră"*. Convins că-i poate ajuta pe oameni numai dacă îşi împlineşte sensul vieţii, Ernst Toller nutreşte speranţa că acest deziderat se poate realiza numai dacă are o gîndire clară, dacă înţelege raportul dintre unele evenimente specifice mometului istoric în care trăia.

Într-adevăr, aşa cum observa şi Albert Soergel, cele mai multe opere ale lui Ernst Toller reprezintă fragmente autobiografice, sînt expresia unor evenimente trăite şi a unor idei la care a aderat. Elocventă în acest sens este drama sa *Die Wandlung* (1919). Ca şi autorul, eroul din

această operă, sculptorul Friedrich, are sentimentul că se găsește, o anumită vreme, la marginea existenței. Integrarea sa în comunitate se face prin participarea febrilă la război, în cinstea căruia realizează statuia Victoria patriei. Dar spectacolul sumbru al invalizilor îl determină să ajungă la concluzia că, de fapt, războiul colonial la care participase nu avea nici un sens major. Celebra statuie este distrusă, iar sculptorul solitar nu-și găsește sensul autentic al existenței decît prin integrarea sa într-o autentică comunitate umană.

Dar opera în care Ernst Toler aduce mesajul său cel mai complex este *Masse Mensch* (1920). Ca și Kaiser și Brecht, Toller se îndrumează spre teatrul de idei. Anumite concepte se impun să fie ilustrate prin fapte, pentru a demonstra pe această cale valabilitatea lor. De aceea, Ernst Toller realizează și el, asemenea lui Kaiser, un gen de teatru de mare tensiune intelectuală și afectivă, bazat pe dialogul socratic. Montajul de idei din drama *Omul și masele* nu mai are structura simetrică a intrigii din teatrul tradițional. Dimpotrivă, scenele au o mare diversitate și independență, evenimentele reprezentate sînt foarte reduse, iar conflictul operei rezultă cu precădere din ciocnirea de idei.

Într-o scrisoare din octombrie 1921, expediată din închisoarea de la Niederschönefeld, Ernst Toller precizează că a intenționat să aducă pe scenă în opera sa *Omul și masele*, universul spiritual specific mediului proletar. Bolnav, scriitorul care se găsea în închisoare realizează această „viziune“ asupra modului de angajare a individului în viață, din perspectiva unei concepții revoluționare asupra societății. Dialogul socratic care susține lupta de idei luminează unele opinii curente în cadrul epocii, referitoare la sensurile și modul de realizare al revoluției

proletare, la relația dintre individ și masă, ca și la calea violentă sau neviolentă de luare a puterii.

Familiarizat cu experiența luptelor revoluționare din Germania de odinioară, Ernst Toller realizează în *Omul și masele* o operă de teatru cu caracter parabolic, a cărei lecție simplă este destinată să reprezinte un adevărat catehism politic și moral, referitor la angajarea totală a individului și a maselor în lupta revoluționară. Personajele nu au nume proprii. Ele sînt indicate simplu, sub aspectul pur tipologic : primul muncitor, femeia, cel de-al doilea muncitor, bărbatul, grefierul, primul bancher, o grupă de tinere muncitoare, corul maselor, o voce, cel fără nume, deținutul, cel condamnat, paznicii etc.

Adeseori foarte lungi, replicile sînt ritmate, accentul căzînd pe *cuvîntul-idee* destinat să lumineze un anumit punct de vedere. Protagoniștii operei sînt, de fapt, *femeia, cel fără nume,* și *bărbatul,* structura triunghiulară a conflictului de idei avînd rostul să sugereze procesul dialectic de angajare a individului în existență. Personajele au, așadar, mai ales o funcție simbolică, individualizarea lor realizîndu-se prin acte de comportament. Prin atitudinea sa, femeia angajată într-o grevă muncitorească aduce cu sine toate prejudecățile legate de utopia schimbării lumii prin nonviolență, în vreme ce soțul este adeptul căilor legale. *Cel fără nume* reprezintă vocea maselor asuprite, expresia dreptului total la revoluție, în numele unei lumi care a îndurat îndelungate suferințe. Atrasă de mase, femeia acționează alături de acestea fără o participare totală, din cauza convingerilor sale fals umanitare. Arestată, ea nu poate fi salvată de mase decît prin sacrificarea unui paznic, dar nu acceptă crima, oricare ar fi justificarea acesteia. Respingînd violența, femeia, ca și alți partizani ai revoluției sînt în cele din urmă uciși de forțele

opresoare, ale căror fapte nu cunosc asemenea criterii umanitare.

Neintegrîndu-se în spiritul maselor, femeia se sacrifică dintr-o eroare care se soldează şi cu sfîrşitul ei tragic şi cu eşecul unui act revoluţionar. Lecţia parabolei lui Ernst Toller din drama *Omul şi masele* este evidentă. Dar nu este mai puţin adevărat că conflictul general apare prea schematizat, aşa cum excesiv de simplificată este şi lupta de idei.

Faptul acesta nu diminuează mesajul generos al dramei lui Ernst Toller, a cărui activitate revoluţionară şi operă literară, realizate într-o viaţă extrem de scurtă, pun în lumină aspectele majore ale expresionismului german, discutate mult prea puţin pînă în momentul de faţă.

Concepută ca o expresie a angoaselor, încorporate în cele mai diverse manifestări ale comportamentului uman, dramaturgia lui E. Ionescu se constituie, de fapt, în jurul unui leit-motiv fundamental : *moartea.* Decesul fără rezonanţă publică *(Noul locatar)*, uciderea erotizată *(Lecţia)*, obsesia cadavrului care proliferează *(Amedée...)*, sinuciderea euforică, determinată de sentimentul îndeplinirii datoriei *(Ucigaş fără simbrie)*, agonia terifiantă *(Regele moare)*, tentativa de evadare din faţa destinului *(Setea şi foamea)*, reprezintă variantele aceleiaşi *situaţii-limită*, menite să sugereze proiectarea fiinţei umane sub zodia neiertătoare a morţii.

În acest spaţiu poetic al morţii, scriitorul îl introduce atît pe clownul neputincios şi pe regele tiran, cît şi pe omul vîrstnic sau intelectualul cu aspiraţii de eternizare prin actul de creaţie. Moartea devine astfel în dramaturgia ionesciană un coşmar individual şi colectiv, o stare de anxietate acută sau o vagă spaimă în faţa timpului eroziv, prezentul catastrofic şi viitorul marcat de spectrul unui final tragic indicînd trăirea plină de tensiune, ca şi evaziunea imaginară din eterna trecere.

Polarizată în jurul acestui leit-motiv, dramaturgia ionesciană are totuşi o tonalitate variată, susţinută de un

registru artistic care pendulează între viziunea comică şi tragică asupra existenţei. Trăind într-o lume în care moartea îşi pierde semnificaţia majoră, personajele dramaturgului francez nu mai pot căpăta dimensiuni tragice totale. Moartea poate deveni astfel un act gratuit, o diversiune, un pretext de lamentare grotescă, un gest absurd, o formă de violentare a unui traseu existenţial banal, o ieşire din iluzie, un coşmar sau un prilej de frică şi cutremur în faţa neantului.

Investită cu anumite sensuri sau privată şi de acest ultim privilegiu, moartea personajelor ionesciene poate fi comică sau tragică, hilară sau gravă, grotescă sau absurdă. De la farsa ilariantă din *Scaunele* pînă la accentele patetice şi grave din *Regele moare* sau *Setea şi foamea,* scriitorul construieşte astfel un *teatru al existenţei* în care condiţia umană este situată sub semnul morţii.

Adresată spectatorului obişnuit, lecţia aceasta iniţiatică antiiluzionistă se constituie ca un avertisment neliniştitor, ironic, ludic, ridicol, tragic etc. Atmosfera gravă a teatrului de ceremonial lipseşte, fiind mereu subminată de accentele de farsă şi comedie bufă care deturnează actul tragic într-un fenomen obişnuit, rîsul trist pe care îl generează dramaturgia ionesciană fiind capabil să declanşeze anxietăţi de mare tensiune spirituală.

Ultima piesă a lui E. Ionescu, *Jeux de massacre* (1970), jucată pentru prima dată la teatrul din Düsseldorf, reprezintă astfel o nouă variantă pe aceeaşi temă. Accentele tragice şi patetice din *Regele moare* şi *Setea şi foamea* sînt atît de estompate încît tonul dominant este imprimat de farsa hilară care constituie nota dominantă a operei. De altfel, se poate spune că *Jeux de massacre* reprezintă în evoluţia teatrului ionescian o nouă sinteză

de motive, teme şi procedee, întîlnite în celelalte opere ale sale. Episodul cu bătrînii aminteşte tema din *Scaunele*, claustrarea bătrînului bogat în faţa morţii trimite spre atitudinea lui Beranger din *Regele moare*, iar maniera de relatare a evenimentelor tragice, deturnate în sens comic, este asemănătoare cu metamorfozele precipitate din *Rinocerii*. În *Jeux de massacre*, moartea nu mai reprezintă un fapt izolat sau un coşmar individual, ci o catastrofă colectivă, care cuprinde populaţia unui întreg oraş, lovit de epidemie. Confruntarea unei întregi colectivităţi cu un *eveniment-limită* de această natură nu reprezintă o soluţie artistică nouă, opera cea mai cunoscută de acest gen fiind *Ciuma* lui Camus. Inedită rămîne însă maniera de individualizare a comportamentului uman în faţa morţii. Accentul cade, aşadar, pe diversitatea de atitudini şi sensuri acordate morţii, nu pe reacţia unică în faţa unei situaţii catastrofice. Perceperea catastrofei se produce ca în *Rinocerii*. Moartea unor copii este privită la început ca o faptă a unor duşmani, discordia în cadrul grupului social mic fiind declanşată pe această cale. După aceea, moartea este văzută ca un produs al hazardului. Abia atunci cînd epidemia apare ca o catastrofă inevitabilă, fizionomia eteroclită a colectivităţii începe să se cristalizeze. Există astfel o moarte a săracilor şi a bogaţilor, a bătrînilor şi a copiilor, a deţinuţilor şi a paznicilor, a burghezilor şi a aristocraţilor, a îndrăgostiţilor şi a prietenilor, a oamenilor de stat şi a micilor funcţionari. De la moartea colectivă, autorul deplasează atenţia spectatorului spre sensurile ei. Produs al hazardului, consecinţă a păcatului, act de diversiune politică, hotărîre cerească, moartea îşi pierde astfel orice sens, devenind o catastrofă în sine.

Dispărînd tot aşa de subit cum a apărut, epidemia misterioasă eliberează de anxietate o colectivitate care nu a învăţat nimic din trăirea ei. Parabola lui Ionescu pare să sugereze ideea că omenirea nu este ameliorabilă. *Jeux de massacre* nu face parte din categoria marilor opere ionesciene. Apropiată de formula *antipieselor* de început, farsa aceasta tragică despre moarte nu aduce nimic nou în evoluţia teatrului scriitorului francez.

MACBETT ÎN VERSIUNEA LUI IONESCU ŞI RISCURILE CONFRUNTĂRII CU CLASICII

Se pare că nici un gen literar nu a folosit într-o măsură atît de mare ca teatrul tehnica împrumuturilor din operele altor scriitori din diverse epoci. Se ştie doar că unele personaje ca Electra, Antigona, Oreste etc., întîlnite în teatrul tragicilor greci, au fost convertite mai tîrziu în adevărate mituri ale antichităţii, traversînd atît dramaturgia Renaşterii, cît şi aceea a clasicilor din veacul al XVII-lea. După îndelungata perioadă de luptă dintre clasici şi moderni, cînd accentul s-a deplasat pe invenţia unei intrigi şi a unor personaje cu specific naţional, epoca modernă a înregistrat un alt moment al întoarcerii spre mituri, cînd B. Shaw, Cocteau, Giraudoux, O'Neill, Anouilh, Sartre, Brecht etc., pornind de la anumite arhetipuri furnizate de tragedia antică, renascentistă sau de la istoria de dată mai recentă, au creat adevărate alegorii ale lumii moderne.

În general, invenţia de fapte a autorilor dramatici pe marginea intrigii cu caracter mitologic este extrem de redusă. Ea rezultă însă fie din motivaţia nouă dată unor opţiuni ale personajelor, ca în *Fedra*, versiunile date de Eschil, Seneca şi Racine fiind elocvente în acest sens, fie din demitizarea unei legende, ca în dramele lui Shaw, Anouilh şi Brecht despre Ioana d'Arc sau din converti-

rea unei situaţii tragice în una comică, ca în *Troilus şi Cresida*. Nota originală a unor opere de acest gen, care pleacă în mod programatic de la anumite modele declarate, rezultă din viziunea nouă desprinsă din reprezentarea unor evenimente cunoscute, ca şi din maniera inedită de realizare a enunţului dramatic.

Constatarea aceasta rămîne valabilă şi pentru dramaturgii contemporani, captivaţi în aceeaşi măsură atît de teatrul mitic al antichităţii, cît şi de dramaturgia shakespeariană. Unele opere ale lui Sartre, Camus, Dürrenmatt, Frisch, Brecht sînt ilustrative în acest sens. Întoarcerea aceasta spre marele *„mag al nordului“* este însă plină de riscuri, deoarece prin natura sa specifică, *„teatrul manierist“* realizat de Shakespeare are foarte multe trăsături care tind să dea nota dominantă a farsei tragice contemporane.

În acest spaţiu incert al creaţiei se instalează în mod temerar E. Ionescu cu ultima sa farsă tragică, *Macbett* (sic.). Este doar cunoscut faptul că în versiunea dramaturgului englez *Macbeth* reprezintă una dintre cele mai violente tragedii halucinante despre crimă şi remuşcare. E. Ionescu păstrează şi el în opera sa cele mai multe elemente ale intrigii, întîlnite la Shakespeare. Prezenţa celor doi generali, Banco şi Macbett care îi înfrîng pe insurgenţii regelui Duncan, conduşi de Glamiss şi Candor, favorurile acordate de rege lui Macbett şi disgraţierea lui Banco, întîlnirea cu vrăjitoarele care îi prevestesc unuia că va ajunge rege şi celuilalt că va fi tată de regi, indică elementele comune ale intrigii din cele două opere. În versiunea realizată de Ionescu inovaţiile pe marginea textului shakespearian sînt extrem de puţine. Modificarea unor amănunte ale intrigii sau ponderea deosebită acordată unor personaje nu constituie de asemenea nici un

fel de fapte convingătoare în privința originalității operei sale. Deghizarea lui Lady Macbett în vrăjitoare pentru a-și incita soțul la crimă, uciderea lui Macbett de către Malcolm, nu de către Macduff, reprezintă doar amănunte nesemnificative, care nu diferențiază sensibil versiunea lui Ionescu de modelul său. Viziunea nouă pe care încearcă dramaturgul francez să o aducă în opera sa rezultă din schimbarea atmosferei tragice cu una comică. În felul acesta *drama remușcării* dispare fiind înlocuită cu viziunea hilară a proliferării progresive a răului. Absurdizarea textului se produce prin unele stereotipii de limbaj, ca replicile similare rostite de Glamiss, Candor sau Macbett și Banco. Comportamentul identic al celor doi generali în fața aceluiași eveniment este și el de natură să pună în lumină caracterul interșanjabil al personajelor.

Ionescu lasă astfel din ce în ce mai mult impresia unui scriitor clasat, incapabil să evadeze din corsetul propriilor rețete literare. Dacă *Jocul de-a măcelul* anunța un scriitor care și-a epuizat resursele literare originale, *Macbett* este un eșec. Confruntarea cu marile modele clasice nu este numai un examen temerar. Ea se poate converti într-o cădere de domeniul evidenței publice.

FR. DÜRRENMATT ȘI LUMEA CA JUNGLĂ ÎN TEATRU

Istoria dramaturgiei din ultimele două decenii pune în lumină două direcții dominante, dintre care una este reprezentată de *teatrul epic*, iar cealaltă de *teatrul absurd*. Dar atît sincronizarea acestora pe o anumită durată a evoluției lor, cît și nevoia reprezentării unor aspecte specifice ale epocii în care trăim, a făcut ca în pofida unor diferențe specifice, cele două direcții fundamentale ale dramaturgiei contemporane să aibă și numeroase trăsături comune. Este adevărat că *teatrul absurd* se definește în primul rînd ca un *teatru al existenței*, în vreme ce *teatrul epic* se cristalizează de la început ca un *teatru al societății*. Dar diferența aceasta de accente specifice nu exclude stabilirea unor relații firești între *statutul ontologic* al ființei umane și *statutul său social*, așa cum nu înlătură nici apelul la unele structuri compoziționale similare.

Este evident că de la Sartre și Camus pînă la Beckett, Ionescu și Arrabal se definește o puternică și constantă tendință de realizare a unui teatru al existenței. Este de asemenea de domeniul evidenței faptul că de la Th. Wilder, Brecht, M. Frisch pînă la Dürrenmatt și unii dramaturgi englezi s-a cristalizat o altă direcție, reprezentată de teatrul epic, în cadrul căruia fenomenologia

societății de consum apare într-o manieră mult mai pregnantă. Dar oricine cercetează structura acestor opere literare a căror forme duce spre relevarea unor semnificații precise, constată că *teatrul absurd* nu refuză programatic *structura epică*, iar *teatrul epic* nu duce la excluderea *dialogului socratic* sau a conflictului de idei, mult mai puternic reliefate în dramaturgia existenței.

Comedia *Frank al V-lea*, realizată de Fr. Dürrenmatt cu sensibile modificări de la o versiune la alta, care privesc mai ales epilogul intrigii, este poate cea mai elocventă operă în acest sens. Scriitorul elvețian își propune să realizeze o *farsă absurdă* cu o *structură epică*, menită să reprezinte contradicțiile societății de consum. În indicațiile regizorale ale operei, autorul mărturisește că strania comunitate de gangsteri din *Frank al V-lea* este o ficțiune, ea fiind doar pretextul, *modelul* care îi permite dramaturgului să abordeze problema necesității și a libertății într-o lume în care inițiativa nu mai este cu putință.

Comedia *Frank al V-lea* are un caracter alegoric, comunitatea gangsterilor bazată pe anumite convenții tiranice fiind doar un substitut al imaginii *lumii ca junglă*. Într-o măsură mult mai mare ca E. Ionescu, Fr. Dürrenmatt realizează un autentic *teatru al cruzimii*, așa cum acesta fusese conceput pe plan teoretic și de către Artaud. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că atît suita de crime care amintește genul de teatru violent, cultivat de Shakespeare în *Richard al III-lea* sau scena înmormîntării care trimite spre *Hamlet* nu constituie un spectacol de cruzime în sine. Ca și Brecht în *Opera de trei parale*, Fr. Dürrenmatt concepe o comedie tragică cu un evident caracter provocator. În acest context, scenele de violență, actele grotești, replicile tipice pentru litera-

tura umorului negru etc. reprezintă doar procedee de demistificare a realităţii de care autorul se distanţează prin unele *songuri* ce despart emiţătorul de sensul lor, ca şi prin comentariile *eului epic* al operei.

Dürrenmatt realizează astfel o operă de teatru populată cu antieroi care apar rînd pe rînd cînd în postura de călăi, cînd în aceea de victime. Frank dispune să fie asasinat Heini, care este înmormîntat în locul său, Egli o omoară pe iubita sa Frieda Fürst pentru că încearcă să iasă din convenţiile lumii de gangsteri, Ottilia îi curmă viaţa lui Emil Böckmann, iar în cele din urmă Herbert şi Francisca, copiii lui Frank, îşi ucid părinţii a căror prezenţă devenise superfluă în continuarea afacerilor băncii.

În această alegorie a societăţii de consum, Fr. Dürrenmatt scoate în relief căutarea aberantă de valori degradate într-o lume degradată, proliferarea demenţială a răului într-un univers care şi-a pierdut coloana axială.

Ca şi în alte opere ale sale, Fr. Dürrenmatt rămîne şi în această *comedie absurdă* un polemist care priveşte în jurul său cu mînie, un moralist care explorează resorturile complexe ale condiţiei umane cu o profundă îngrijorare.

DE LA CRITICĂ LA METACRITICĂ

Trăim într-o epocă de proliferare excesivă, de diversificare şi hegemonie a criticii. Dacă creaţia literară trece printr-o fază critică, cel puţin în anumite ţări cu o îndelungată tradiţie, critica înregistrează o perioadă de eflorescenţă şi omnipotenţă pe care nu a cunoscut-o niciodată în epocile anterioare. De altfel, se poate afirma fără nici o reticenţă că secole de-a rîndul critica nu a deţinut o funcţionalitate publică de mari proporţii. Epopeile lui Homer, marile tragedii ale Greciei antice, ca şi operele lui Calderon de la Barca, romanul lui Cervantes sau teatrul lui Shakespeare nu au cunoscut critica profesionalizată de susţinere cu caracter sincronic, cititorul, ascultătorul, spectatorul reprezentînd opinia critică a unui public restrîns şi avizat.

Dar în timpul în care se producea acest act de consacrare sau de respingere a creaţiei artistice, mediat de opinia publică, s-a configurat şi ipostaza criticului ca judecător al literaturii, în numele unui cod prestabilit de reguli. Confundat cu filologul şi cu grămăticul, încă din secolul al IV-lea î.e.n., iar mai tîrziu cu autorul de manuale de retorică şi poetică, exegetul literar dispunea de o anumită autoritate de decizie care privea nu numai

emiterea unei judecăți asupra operei literare, ci și conservarea unor manuscrise sau multiplicarea acestora.

În accepțiunea sa modernă, criticul literar este un produs al epocii luminilor, cînd spiritul de emancipare care domnea în cultură, ca și detașarea de codurile poetice clasice i-au permis acestuia un mai mare spațiu de inițiativă, conferindu-i în același timp o autoritate publică mult mai largă decît în veacurile anterioare.

Mitul frumosului universal și al gustului general valabil, legiferat de manualele de poetică clasică, au întîrziat astfel sensibil apariția criticului modern, capabil să expliciteze și să evalueze creația literară după anumite norme proprii, care pot duce la configurarea unui sistem critic cu o puternică amprentă personală. Dar odată acceptate, aceste libertăți sînt de natură să înlăture încetul cu încetul prejudecățile despre criticul conceput ca un observator imparțial, investit cu puterea de a emite judecăți absolute.

În acest climat nou, care oferă comentatorului operelor literare un larg spațiu de inițiativă, a început să se definească personalitatea unor critici de largă audiență publică, cum au fost Sainte-Beuve și Taine, Brunetière și Faguet, De Sanctis, Mathew Arnold, Bielinski, Titu Maiorescu și Gherea. Simptomatică ni se pare de asemenea preocuparea unor scriitori de prestigiu pentru exercitarea actului critic, contribuțiile lui Zola, Baudelaire, H. James, W. Wittman, la care se adaugă mai tîrziu numele lui Proust, Gide, Valery, Thomas Mann, Camil Petrescu, Lucian Blaga, fiind semnificative în acest sens.

Începînd astfel prin a fi un modest comentariu de text, critica se autonomizează pe parcursul timpului, detașîndu-se de operă și intrînd în alianță cu diverse științe umaniste ca filozofia, psihologia, sociologia, isto-

ria, stilistica etc. care au dus atît la diversificarea actului critic, cît și la progresul acestuia. Corelarea criticii cu diferite discipline din domeniul științelor umane se produce o dată cu încetățenirea ideii că opera literară reprezintă o sumă de semne istorice, sociologice, psihologice, estetice, a căror descifrare intră cu precădere în sfera de interes a criticului specializat într-o anumită direcție.

Dar oricît de diversificat ar fi actul critic, nevoia justificării sensurilor sale apare în fiecare epocă cu aceeași acuitate. Critica s-a născut mai ales din necesitatea de a distinge valoarea de nonvaloare. Sainte-Beuve observa astfel că în vremea în care a trăit au apărut cele dintîi premise favorabile care să-i permită unui critic să spună da sau nu în fața unei opere literare. Dacă pentru Boileau, accepțiunea sau respingerea unei opere se configura ca o judecată rezultată dintr-o dogmă prestabilită, în epoca modernă, cînd numărul operelor literare a sporit sensibil, nevoia *criticii judecătorești* explicite reprezintă o necesitate absolut imperioasă. Ea a fost deplin justificată și în timpul lui Maiorescu din cauza unor criterii confuze care domneau în cultura română, ea constituie și astăzi o exigență firească, deoarece simpla prezență a unei cărți literare în librării nu înseamnă și acceptarea ei estetică imediată.

Dacă am avea în vedere numai numărul mare de plachete de versuri publicate în țara noastră în fiecare an, ar fi un argument suficient pentru justificarea criticii judecătorești, capabilă să scoată la suprafață dintr-o masă anonimă de poeți care scriu corect pe aceia care reprezintă valori autentice de prim ordin. Așadar, deși este privită de unii ca un fenomen perimat, critica judecătorească este solicitată astăzi de însuși statutul de existență

al scriitorilor din toată lumea, deoarece ei fiind din ce în ce mai numeroşi nu se pot detaşa, cel puţin o anumită vreme, din plasma anonimă a autorilor de serie.

Numai în măsura în care critica judecătorească sau critica de valoare duce la stabilirea unor ierarhii literare cît mai adecvate critica explicativă sau critica de interpretare va găsi un spaţiu larg de iniţiativă, ajungînd la o adevărată atitudine de mediere între autor şi public.

S-ar putea spune că anumiţi critici de largă audienţă în unele ţări, ca Roland Barthes, J. P. Richard sau Georges Poulet au renunţat la menirea iniţială a criticii de a emite judecăţi de valoare şi s-au dedicat în exclusivitate explicării mecanismului intern al operei sau detectării unor teme şi motive specifice, destinate să ducă la definirea unui univers literar. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că asemenea critici discută cu precădere doar opera unor scriitori de multă vreme consacraţi, critica de semnificaţii pe care o practică fiind după părerea noastră posibilă numai în asemenea situaţii.

Un critic adevărat este în primul rînd un bun diagnostician literar şi dacă George Călinescu a ajuns să beneficieze repede de o mare autoritate pe plan naţional, faptul acesta ni se pare că rezultă mai ales din capacitatea sa excepţională de a intui valoarea reală a unei opere şi de a o demonstra fără nici o reticenţă. Autoritatea morală a unui critic se configurează astfel ca un derivat direct al capacităţii de recunoaştere şi promovare onestă a unor valori şi totodată a îndrăznelii de a respinge ferm impostura. Criticul unui grup bazat pe relaţii paraliterare se condamnă singur să nu fie exponentul valorilor patriei sale, al culturii naţionale în care este integrat, ci propagatorul unor fenomene periferice. De

aceea, ni se pare cîteodată straniu alteori ilariant faptul că unii critici care scriu despre Eugen Barbu nu scriu şi despre Marin Preda, sau exegeţii operei lui Preda îl eludează pe celălalt romancier român contemporan în numele unor criterii care nu au nimic comun cu autentica afinitate electivă. Nimeni nu neagă prezenţa unor factori subiectivi în exercitarea actului critic. Anatole France spunea răspicat că *„nu există critică obiectivă, aşa cum nu există artă obiectivă...“*, iar Baudelaire susţinea că *„critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică, făcută prin urmare dintr-un punct de vedere exclusiv...“* Dar subiectivitatea criticii presupune intervenţia altor factori decît cei privitori la relaţiile cotidiene dintre critici şi scriitori, iar *critica de susţinere* în accepţiunea pe care i-o dădea Thibaudet se bazează pe vocaţia ascetică a promovării unor valori, nu pe afinităţi de ordin extraliterar. Claude Edmond de Magny afirma pe bună dreptate că *„criticul nu este nimic altceva decît un cititor serios pentru care opera literară nu reprezintă o simplă abstracţiune trecătoare, ci o trăsătură, un reper, o mărturie a vieţii spirituale lăsată de scriitor“*.

Pentru un critic o carte reprezintă astfel semnele spiritualităţii unui popor, universul de viaţă al acestuia, ea fiind deci o expresie literară controlabilă cu o anumită realitate dată.

Trăim într-o epocă caracterizată prin *policentrism cultural*, cînd nici o ţară şi nici o cultură unică nu pot deţine o funcţie hegemonică în lume. În acest context, literatura exprimă şi ea un anumit etos naţional, aşa cum şi critica este produsul unui moment social-istoric specific, nu un simplu discurs secund abstract, lipsit de contingenţe cu realitatea vremii.

De aceea, criticul diagnostician se întîlnește în mod firesc cu criticul de direcție și orientare, ca și cu acela care prospectează noile valori. În țara noastră, critica are rangul unei adevărate instituții sociale. Diversificată, receptivă la nou, critica noastră literară are rolul de a promova toate marile valori ale culturii românești, înscriindu-le astfel în sfera ierarhiilor lor firești și deschizîndu-le printr-o patetică susținere drumul spre universalitate.

În istoria artei şi culturii ideea de *modern* sau de *modernitate* este în mod firesc asociată cu aceea de *nou*, spiritul modern fiind caracterizat în primul rînd prin capacitatea de detectare a unor fenomene *inedite* din actualitate. Dacă dicţionarele etimologice ale limbilor romanice atestă existenţa foarte îndepărtată în timp a acestui cuvînt, ideea de *modernitate* în literatură este de dată mai recentă, cunoscuta polemică dintre *clasici* şi *moderni* din epoca luminilor fiind cel dintîi simptom de emancipare de sub o anumită tutelă, întreţinută de anumite spirite conservatoare. Pe această cale devine mai limpede faptul că opoziţia *clasic-modern*, asociată cu diverşi termeni pînă la triumful romantismului, traducea în ultimă instanţă pe plan artistic o antinomie mult mai largă, cum este aceea dintre *vechi* şi *nou*.

Pledînd pentru *modernitate*, oamenii de litere animaţi de un anumit spirit de emancipare de sub teroarea unor *modele* sterile susţineau această năzuinţă prin anumite argumente desprinse din sfera unei concepţii mai generale despre lume, fundamentată pe ideile de *evoluţie* şi *progres*. În felul acesta în faţa apărătorilor unei filozofii *fixiste* pentru care şi arta însemna o continuă repetare de evenimente integrate în aceleaşi canoane de expresie,

exponenții spiritului modern demonstrau că și literatura, ca și alte forme ale vieții și ale gîndirii, era într-o continuă dezvoltare, *progresul* în artă însemnînd încă din sec. al XVIII-lea dreptul acesteia de a se conexa cu *revoluția contemporană*. Proclamarea *receptivității* față de *actualitate* și mai ales față de ceea ce este *nou* în peisajul unei actualități eterogene a ajuns să fie asociată cu aceea de valoare. Considerată ca posibilă, în numele unor argumente ca acelea de *evoluție* și *progres*, o operă modernă este astfel investită cu scopul de a proclama *noul*, care definit atît pe planul *expresiei*, cît și prin *conținutul informațional*, se înscrie într-un spațiu estetic ce permite să se spună despre ea că este mai *bună*, mai *valoroasă* decît alte scrieri mai *vechi*, ce au ajuns să se perimeze.

Evident că atunci cînd opoziția *vechi-nou*, *clasic-modern* a ajuns să se suprapună în mod necritic cu aceea de *nonvaloare-valoare*, confuzia judecăților estetice a crescut și Goethe a simțit pe bună dreptate nevoia unei rectificări fundamentale în exercitarea actului critic cînd a discutat antinomia *clasic-romantic*.

Delimitările acestea de concepte care s-au produs pe parcursul timpului demonstrează însă că ideea de modernitate nu reprezintă sigilul unic al unei anumite epoci istorice. Dialectica dintre *vechi* și *nou* pune în lumină un proces permanent care vizează arta și literatura, gîndirea filozofică, comportamentul, îmbrăcămintea, modul nostru de gîndire în ultimă instanță și de integrare într-o existență care reprezintă o continuă devenire. Transferat pe planul artei, acest criteriu demonstrează că Molière este mai modern decît Plautus sau Lope de Vega, că Racine este mai modern decît Corneille, că Victor Hugo este mai modern decît Boileau, că Balzac este mai modern

decît Victor Hugo, că Baudelaire este mai modern decît Hugo şi aşa mai departe. Dar aceasta nu înseamnează că valorile mai recente le anulează pe cele mai vechi.

Ideea de modernitate reprezintă astfel o aspiraţie continuă a spiritului omenesc, iar în creaţia literară capătă în fiecare epocă alte aspecte. Realizată uneori prin fenomene de *ruptură*, iar în cele mai frecvente şi fericite cazuri de *integrare* a tradiţiei în noi forme de expresie şi gîndire, destinate să reprezinte o altă realitate, profund modificată prin raportare la alta mai veche, ideea de *modernitate* în creaţia literară nu poate fi însă întotdeauna asociată cu aceea de *valoare*. În istoria literaturii au existat suficiente experimente cum au fost acelea ale futuriştilor şi suprarealiştilor, iar astăzi ale adepţilor *poeziei concrete*, care nu s-au soldat cu realizarea unor opere autentice, marca modernităţii acoperind în asemenea cazuri o modă zgomotoasă, nesusţinută de talente viabile.

Prin însăşi forţa sa de seducţie, actul de modernitate în artă polarizează multe interese, putîndu-se converti într-o *modă tiranică*, capabilă să umbrească alte fenomene autentice de creaţie. Moda se poate produce o dată cu lansarea unor *opere fundamentale* care, prin repetarea excesivă a unor canoane de scriitură generează *saturaţia*, aşa cum se poate realiza şi prin redescoperirea tîrzie a unor scriitori, care ajung să fie prezentaţi ca nişte anticipatori ai unor *fenomene moderne recente*. Moda Kafka s-a produs după război, iar Jarry a ajuns să fie reevaluat după succesul teatrului absurd care, luptînd împotriva unor canoane învechite, a impus altele ce la rîndul lor urmează să fie înlocuite tot în numele modernităţii.

Corelată cu o anumită conjunctură social-istorică, ca şi cu dezvoltarea organică a fiecărei culturi naţionale,

modernitatea în artă nu poate rezulta din simple acte de *mimetism*, de supunere pasivă la o anumită modă literară.

În fiecare arie de cultură acționează anumiți factori specifici, există o anumită realitate caracteristică, un anumit *etos*, în funcție de care se definește modernitatea unui fenomen literar ca un act firesc de progres sau ca un *corp străin*, care nu poate fi asimilat. A fi modern înseamnă, așadar, a avea acea disponibilitate spirituală de integrare în evoluția culturii naționale, a căuta în actualitatea atît de complexă a patriei acele elemente noi care definesc aspirațiile unui popor, căile de evoluție firească a gîndirii și forței sale spirituale. De aceea modernitatea autentică înseamnă opțiunea lucidă, discernămînt critic și patosul luptei pentru noul plin de semnificații.

De la începutul existenţei sale, biografia a fost concepută ca o *descriere* a unei *vieţi*. Însuşi termenul original care desemnează acest gen de scrieri (bios = viaţă, graphein = a descrie) este semnificativ în acest sens. El s-a încetăţenit însă relativ tîrziu în cele mai multe culturi europene. Jan Romein precizează că acesta a apărut pentru prima dată în cultura engleză în anul 1683 cu prilejul traducerii lui Plutarch de către poetul John Dryden. În limba germană, termenul este atestat în 1709, iar în franceză a fost acceptat de academie abia în 1762. Atenţia biografilor din antichitate nu s-a îndreptat însă niciodată spre descrierea unei vieţi obişnuite. Flavius Filostratus a descris *Viaţa sofiştilor*, Plutarch a realizat *Vieţile paralele*, Cornelius Nepos a lăsat posterităţii o operă celebră *Despre vieţile oamenilor iluştri*, iar evul mediu a adus pe prim plan o imensă suită de *hagiografii*, impregnate de spiritul teologal al vremii.

Este astfel foarte evident faptul că biografii din anumite epoci s-au preocupat cu precădere de descrierea unei *vieţi exemplare*, trăită într-un mod spectacular. Personajul care intra în atenţia biografului putea să fie un împărat celebru, ca Alexandru Macedon, un filozof care a cîştigat stima posterităţii, ca Socrate sau un om sanc-

tificat a cărui viață a fost convertită într-o adevărată legendă. Dar dacă viața oamenilor iluștri, a eroilor și a martirilor a constituit o preocupare constantă a celor dintîi biografi, dintre care unii din școala de la Alexandria sau Atena au trăit cu cîteva secole înaintea erei noastre, viața creatorilor de artă a devenit obiectul unor asemenea cercetări relativ tîrziu. Se știe doar că Boccacio a realizat o biografie a lui Dante în 1360, iar *Viața pictorilor, a sculptorilor și a meșterilor zidari* a fost scrisă de Vasari în jurul anului 1530. Cîmpul investigațiilor biografice se extinde însă masiv în secolul luminilor și apoi în veacul al XIX-lea. Avînd la început o finalitate istorică, la care s-a adăugat pe parcursul evoluției sale un evident fundal etic și politic, biografia a ajuns să rețină atenția criticilor și a istoricilor literari, care își propun să interogheze viața publică și intimă a scriitorilor pentru a obține în cele din urmă anumite explicații privitoare la semnificația operei. În felul acesta concepuse doctorul Johnson *Viețile poeților*, pe această cale va evolua mult mai tîrziu și într-o manieră mult mai subtilă critica biografică cultivată de Sainte-Beuve, Taine, Brandes, P. Bourget, R. Rolland și alții. Începînd prin a fi un fel de *curriculum vitae* cu caracter public a unui împărat, tiran, erou, scriitor etc., biografia literară ajunge să se definească ca un gen specific de cercetare al cărei obiect este destinul unui om deosebit, legenda sa, masca sa publică și imaginea sa intimă. Emil Ludwig, Ștefan Zweig, André Maurois reprezintă doar cîteva nume mai cunoscute dintr-o amplă suită de maeștri ai genului. Adepții biografiei literare și apoi aceia ai criticii biografice caută cu tenacitate documente privitoare la viața scriitorilor studiați, cercetează corespondența acestora, jurnalele intime, atunci cînd există, mărturiile contemporanilor,

actele școlare etc., pentru a izbuti să lumineze dintr-un anumit unghi de vedere relația dintre viața cotidiană a unui creator și opera sa. Evident că multe scrieri de acest gen s-au constituit ca o aglutinare de evenimente și informații care reconstituie din *exterior* destinul unui creator de artă. Chiar dacă nu mărturisesc întotdeauna în mod direct, autorii acestor biografii pleacă de la premisa că între *viața* scriitorului și *opera* sa există un raport de *cauză-efect*. Dar cum această conexiune dintre anumite evenimente și viața unui om de litere nu poate fi întotdeauna demonstrată cu ușurință, adepții criticii biografice și-au deplasat pe parcursul timpului atenția de la modul acesta cantitativ, aparent obiectiv de reconstituire a unei vieți, spre itinerariul unei existențe trăite pe planul profund al conștiinței, spre explorarea unor reacții spirituale mai puțin evidente, provocate de unele traume aparent necunoscute. Dacă pentru Dilthey și Gundolf biografia a reprezentat *istoria unei formații, diagrama spirituală* a unei *deveniri*, pentru critica contemporană aceasta a căpătat o semnificație foarte diversă. Adepții principiului că opera literară reprezintă un *act de ruptură* față de personalitatea autorului ajung la concluzia că dorința de căutare a unor chei biografice într-un text literar este aberantă. În cartea sa, *Contre Sainte-Beuve*, Proust respinge *critica biografică* pornind de la premisa că opera *„este produsul unui alt eu decît acela pe care îl manifestăm prin deprinderile noastre în societate sau prin viciile noastre.“* Pentru temeiuri relativ similare, critica biografică nu era acceptată nici de Dragomirescu. Din cadrul școlilor actuale de critică, Roland Barthes s-a arătat de la început foarte sceptic față de utilitatea cercetării biografiei în maniera tradițională. Compromisă în unele cazuri prin degradarea sa în *hagiografie*, sau în

patografie, critica de acest gen a început să beneficieze de un interes mai mare în ultimii ani prin metamorfozarea unei ramuri a acesteia în psihobiografie. Trebuie să semnalăm însă de la început faptul că resuscitarea interesului pentru *psihobiografie* s-a produs mai ales prin studiile unor cercetători care au contingențe mai mult sau mai puțin evidente cu psihanaliza. În toate aceste cazuri, informația biografică nu mai este cercetată ca un fapt în sine, ci prin rezonanța pe care poate să o aibă în straturile mai adînci ale conștiinței, de unde se răsfrînge în imaginația creatoare a artistului. Ultima carte a lui Dominique Fernandez *L'arbre jusqu'aux racines* (1972) are un capitol intitulat *Introduction à la psychobiographie*. El nu reprezintă doar o pledoarie pentru acest gen de critică, ci și o tentativă de realizare a unei metodologii specifice. Dominique Fernandez pleacă de la convingerea că omul este la baza operei sale, dar acesta nu poate fi înțeles decît prin intermediul creației concrete. Privită din acest unghi de vedere, *psihobiografia* reprezintă *„studiul interacțiunii dintre om și operă"*. Sesizarea acestei unități nu se poate produce decît prin cercetarea *„motivațiilor inconștiente"*. Deplasarea atenției de la *biografia exterioară* spre cea *interioară* duce astfel la explorarea exclusivă a unor traume, care reapar în actul de creație atît prin conținutul latent al operei, cît și prin modul de structurare a acesteia. Construcția organică a operei sau caracterul său fragmentar, revenirea frecventă a unor teme sau cuvinte etc. reprezintă indici ce trimit spre o *biografie încărcată* cu anumite *traume latente*. Evitînd cu grijă faptele și actele de comportament conjunctural, ca și ideea determinismului total al evenimentului biografic traumatizat, Dominique Fernandez are meritul de a încerca să definească principiile

unei metodologii apte să lumineze într-un mod mai profund raportul dintre autor şi opera sa. Dar neajunsurile *psihobiografiei*, aşa cum sînt concepute de acest cercetător, ni se par totuşi foarte mari. Cercetarea exclusivă a traumelor din copilărie şi adolescenţă, preocuparea doar pentru relaţia inconştientă dintre evenimentul trăit şi forma sa de manifestare duc la diminuarea excesivă a actului angajării directe a autorului în existenţă, ca şi la eludarea studierii mesajului conştient al operei sale.

Dacă cercetarea *biografiei interne* ni se pare o necesitate firească pentru explicarea operei, cantonarea în *psihobiografie* nu reprezintă decît o soluţie parţială de reanimare a unei metode ameninţate de perimare.

Din timpurile cele mai îndepărtate şi pînă astăzi, creaţia literară a fost impulsionată şi, uneori, orientată în anumite direcţii, în urma declanşării unor evenimente istorice sau strict biografice, care au avut un evident ecou în conştiinţa scriitorilor.

Aşa a luat fiinţă pe diferite meridiane ale globului o imensă *literatură evenimenţială*, o literatură a marilor şi micilor circumstanţe istorice, ca şi *poezia ocazională* de care Goethe vorbea cu mult entuziasm. Dar, sensul pe care poetul german îl dădea conceptului de poezie ocazională, nu este de natură să genereze nici un fel de confuzii. Literatura de acest gen nu poate fi confundată cu imnurile aulice superficiale ale unor poeţi de curte, nici cu reacţia formală la anumite fapte, nefiltrate prin zonele cele mai adînci ale unei autentice conştiinţe civice. Literatura patriotardă a unor mediocri poeţi din trecut este ilustrativă în acest sens. Versurile ocazionale ale lui Voltaire, destinate unor doamne din înalta societate, nu au putut fi nici ele salvate de geniul şi verva marelui scriitor francez.

Raportul dintre creator şi eveniment presupune o imensă tensiune interioară, fie că este vorba de o opţiune pentru sensurile acestuia, fie că este vorba de un act de

respingere. Atunci cînd evenimentul este îndepărtat, el poate căpăta în conştiinţa scriitorului aura unui mit cu profunde semnificaţii. Noi nu ştim practic foarte multe lucruri despre căderea Troiei, iar unii istorici înclină să creadă că războaiele grecilor prilejuite de conflictele cu cetatea adversă nici nu au avut loc. Dar Homer, cu geniul său, le-a conferit valoarea unor evenimente mitice, intrate în muzeul imaginar al culturii universale.

Cruciadele şi luptele spaniolilor cu maurii au generat de asemenea o imensă literatură epică de valoare universală, poemele lui Ariosto şi Tasso, *Cîntecul Cidului*, ca şi alte cîntece de gestă, fiind mărturia evidentă a modului în care scriitori din diverse epoci au transformat *evenimentul istoric* într-un *eveniment literar*.

Bineînţeles că atitudinea creatorilor faţă de un eveniment care capătă o semnificaţie mitică majoră poate fi foarte diferită, varietatea comportamentului faţă de un fapt istoric real fiind determinată de concepţia literară şi filozofică a acestora. Sensurile pe care le-a căpătat procesul şi condamnarea la moarte a Ioanei d'Arc în creaţia literară sînt elocvente. Dacă Shakespeare şi Voltaire o denigrează în numele unei anumite filozofii sau mentalităţi, Schiller converteşte actele eroinei franceze într-un fermecător mit de coloratură romantică, iar alţi scriitori de mai tîrziu, ca Anouilh, B. Shaw şi Brecht, demitizînd evenimentul, păstrează semnificaţiile istorice naţionale şi sociale cele mai profunde.

Atitudinea aceasta de opţiune pentru un eveniment sau de neaderare capătă însă o expresie şi mai pregnantă în etapa unor mari confruntări istorice, cînd destinul unor popoare sau al lumii întregi este angajat de declanşarea şi consecinţele acestuia. Din această perspectivă trebuie privit ecoul pe care l-au avut în creaţia

literară revoluțiile burgheze din veacul trecut Comuna din Paris, Marea Revoluție din Octombrie, ca și alte mișcări revoluționare din epoca noastră.

Versurile lui Lamartine, Hugo și Heine, întreaga literatură generată de revoluția de la 1848 în țara noastră, *Poemul lui Octombrie* de Maiakovski reprezintă doar o infimă parte din literatura generată de marile evenimente revoluționare care au avut o largă audiență pe toate meridianele globului. Trebuie să precizăm cu acest prilej că marile evenimente din istoria patriei noastre, ca și acelea cu o rezonanță mai largă, au găsit întotdeauna un profund ecou în creația literară românească. Dacă cronicarii au consemnat cu fidelitate evenimente vechi și contemporane lor, faptul este firesc, fiind determinat de natura specifică a operelor lor. Dar, de la Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu și Coșbuc pînă la Arghezi, Stancu, Beniuc, Jebeleanu și Nichita Stănescu, poezia a rămas seismograful cel mai sensibil pe care s-au imprimat pentru eternitate evenimentele care au angajat destinul întregului nostru popor.

Faptul acesta impune să ne îndrumăm atenția spre biografia intelectuală a scriitorului, spre sondarea conștiinței sale civice în confruntarea cu marile evenimente. Există oameni de litere care, mai ales în perioade de aparentă acalmie, pledează pentru dezangajarea literaturii, pentru orientarea ei spre explorarea micului fapt cotidian. Retragerea romanului din fluxul marilor evenimente este astfel susținută atît de Natale Sarraute, cît și de A. Robbe-Grillet. Iar cînd acesta din urmă încearcă să se apropie de formula romanului unui eveniment semnificativ, în *Proiectul unei revoluții la New York*, totul se convertește într-o ridiculă caricatură.

Există de asemenea unii critici contemporani care în mod programatic renunţă să examineze creaţia literară prin raportarea la marile evenimente care au putut să o influenţeze. Critica tematică, cultivată de J. P. Weber, ca şi psihocritica, promovată de Ch. Mauron, reprezintă o evidentă orientare spre detectarea faptului mărunt, a evenimentului banal, cu o funcţie traumatizantă, produs în anii copilăriei, dar prelungit prin ecoul său inconştient în întreaga creaţie a unor oameni de litere. Interesul exclusiv al unor asemenea critici pentru evenimentul infantil a făcut ca să descifreze în operele scriitorilor doar prezenţa unor teme minore ca *pasărea moartă* sau *orologiul*, determinate de căderea unui poet într-un bazin cu apă în anii copilăriei, sau de existenţa unui anumit ceas în casa părintească. Modul acesta de interpretare a evenimentului şi a ecoului său în operă printr-o *biografie obsesională încărcată* duce la o evidentă sărăcire a sensului acesteia şi la eludarea temelor sale majore.

Noi nu excludem prezenţa sau ecoul unor evenimente strict biografice în creaţia literară. Se ştie doar că dacă Flaubert nu ar fi luat act de povestea tragică a lui Delphine de la Marre, în momentul în care se părea că eşuase cu tentaţia Sfîntului Anton, nu ar fi scris *Madame Bovary*. Este de asemenea cunoscut faptul că Stendhal pleacă în *Roşu şi Negru* de la un caz real, care l-a impresionat în mod profund, iar Goethe aduce în *Werther* bogate implicaţii autobiografice. Este de asemenea limpede faptul că sentimentul pe care Baudelaire l-a avut pentru mama sa a găsit un ecou incontestabil în unele poezii ale sale. Se ştie, în acelaşi timp, că în 1861 se găseau la Bruxelles trei oameni foarte diferiţi, Hugo, Tolstoi şi Prudhon. Dar, studierea bătăliei de la Waterloo, pe fondul unei biografii intelectuale diferite, a condus de

asemenea la rezultate deosebite. Nu putem să trecem cu vederea constatarea că preocuparea pentru eveniment, întîlnită la unii scriitori influențați de fenomenologie și existențialism, a dus într-o anumită etapă la o preocupare excesivă pentru ceea ce filozofia existențialistă numea *situația-limită*, metafizica evenimentului fiind astfel pregnantă.

Dar, suferințele produse de cel de-al doilea război mondial, lagărele de concentrare și tot cortegiul de crime care a urmat i-a determinat chiar pe scriitorii care erau exponenții acestei filozofii să se apropie de evenimentele reale, considerate drept *situații-limite*. Unele romane scrise de Malraux, Sartre și Camus, ca și unele piese de teatru ale lui Sartre sînt ilustrative în acest sens.

Literatura marilor evenimente, realizată pe parcursul timpului, este o literatură a unor conștiințe angajate. Scriitori foarte diferiți care au reprezentat în romanele lor ororile ultimului război ca Böll, Mallaparte, Mailler, ca și aceia care au reconstituit tragedia universului concentraționar ca Erich Maria Remarque, au realizat acest act de angajare față de popoarele lor și față de umanitate.

Epoca în care trăim este și ea brăzdată de evenimente atît de tragice, încît faptul cotidian din Biafra sau Vietnam a devenit mai puternic și mai impresionant decît orice literatură de ficțiune.

Literatura mare a epocii noastre este și ea o mărturie a marilor evenimente, iar scriitorii contemporani devin adevărați cetățeni ai lumii prin această deschidere spre înțelegerea sensurilor marilor evenimente actuale.

În istoria culturii europene, biografia concepută ca o modalitate riguroasă de descriere a vieţii unor mari personalităţi, reprezintă un gen amplu, cultivat atît de scriitori şi filozofi, cît şi de oamenii de ştiinţă. Într-o excelentă carte despre *Biografie* (1948), profesorul Jan Romain analizează diverse opere de acest gen pentru a pune în lumină metamorfozele pe care le-au înregistrat pe parcursul timpului. De la Flavius Philostratus, Plutarch, Tacit şi Suetoniu pînă la Johnson, Taine, Bourget, conceptul de biografie se lărgeşte mereu, însumînd astfel date din ce în ce mai diverse şi numeroase despre vieţile unor oameni iluştri.

În felul acesta, biografia pur *istorică* începe să se desprindă de cea *literară* care se constituie ca un gen specific. Rigoarea referinţelor documentare nu înlătură însă preocuparea din ce în ce mai insistentă pentru formaţia intelectuală, comportamentul civic, datele de caracterologie. Portretul fizic al unui autor se conjugă cu cel moral şi psihologic, iar dimensiunile unei mari personalităţi sînt reconstituite ca un proces situat într-o complexă devenire.

Drumul spre biografia modernă a fost deschis de G. Brandes cu masiva sa carte despre Voltaire, dar expo-

nenții cei mai cunoscuți ai genului în primele decenii ale veacului nostru sînt Emil Ludwig cu *Goethe* (1919), Ștefan Zweig cu *Trei maeștri* (Balzac, Dickens, Dostoievski) și André Maurois cu *Ariel sau Viața lui Shelley* (1923). Constituindu-se ca o reacție individuală față de documentele și mărturiile care duc la definirea unei personalități umane, biografia literară reprezintă un act foarte variat de fuziune între imaginația profund subiectivă a cercetătorului și faptul obiectiv ce se cere interpretat. În felul acesta se clarifică diferența între biografia romanțată a unui scriitor și biografia literară, scrisă cu darurile unui autentic creator. În această categorie se situează, după părerea noastră, genul de biografie cultivat de André Maurois, deși de la cărțile sale despre Shelley și Byron pînă la cele despre George Sand (1952), Victor Hugo (1954) și Balzac (1965) distanța este foarte mare.

În toate cărțile lui André Maurois de această natură accentul cade pe *viața spectaculară*, compusă din cele mai diverse peripeții, pentru ca în cele din urmă să se configureze foarte limpede traiectul unei existențe. În ultimele sale biografii despre George Sand, Victor Hugo și Balzac, viața văzută ca spectacol tragic, hilar sau banal este în mod fericit completată cu traseul unei existențe privită ca o *devenire*. În acest scop, autorul pune la contribuție cele mai variate documente din care reține mărturii de credință, acte intime de comportament, manifestări civice, detalii caracterologice, elemente de formație intelectuală. În această manieră este realizată *Lelia sau Viața lui George Sand*. De la arborele genealogic care unește date variate și scandaloase și anii de formație, pînă la primele acte de afirmare literară, contacte cu scriitorii și poemul marilor iubiri, personalitatea lui George Sand care unea

îndrăzneala şi iniţiativa bărbătească cu sensibilitatea feminină, este definită pe cele mai variate planuri. Dacă elementul spectacular este şi aici foarte accentuat, trebuie să precizăm că nu lipseşte interesul pentru atitudinea umanistă a scriitoarei, nici informaţiile despre contactul său cu mişcările revoluţionare ale vremii. Scrisă cu vervă şi talent, biografia despre George Sand se citeşte cu plăcere şi interes, măsura totală a priceperii autorului fiind însă oferită de *Prometeu sau Viaţa lui Balzac*.

În anul 1971 a apărut în Editura Horst Erdmann o semnificativă culegere de profesiuni literare de credință ale unor cunoscuți scriitori germani contemporani, intitulată *Warum ich schreibe*. Prezentă și în cadrul unor ample dezbateri internaționale, interogația insistentă a scriitorilor asupra motivației funcționalității creației literare ni se pare elocventă pentru o epocă în care literatura nu mai este privită doar ca o expresie a unei inspirații misterioase, ci ca un act lucid de angajare a autorului față de cititorii din țara, sa, ca și față de întreaga omenire.

Confruntați cu anumite evenimente istorice și social-politice traumatizante, puși în fața unor idei și orînduiri sociale diferite, impulsionați de însuși contextul lor specific de existență să opteze pentru anumite principii de ordin politic, filozofic sau literar, cei mai mulți scriitori contemporani simt nevoia să se autodefinească, să-și precizeze atitudinea față de marile probleme, ale epocii în care trăim.

Motive de natură foarte diferită fac ca mitul scriitorului alienat în existență, încrezător în ideea că opera sa este expresia unui spirit creator spontan, lipsit de contingențe cu epoca, să fie pe cale de dispariție.

În prefața culegerii *De ce scriu*, prozatorul și eseistul german Walter Jens observa pe bună dreptate că scriitorii contemporani pun un accent din ce în ce mai puternic pe *travaliul artistic*, pe capacitatea de *autoprogramare* a autorilor în vederea realizării unor opere destinate să îndeplinească o funcționalitate publică precisă. Cetățean al unei țări, exponent al unor idei politice, adept al unei anumite orînduiri sociale, scriitorul contemporan nu mai apare decît în cazuri excepționale ca un spectator impasibil al epocii în care trăiește. El devine din ce în ce mai convins de faptul că opera sa reprezintă un act de participare la realizarea unui ideal sau de respingere a unor false valori. Reflecțiile creatorului asupra sensului scriiturii sale reprezintă astfel dovada cea mai elocventă asupra modului său de angajare în existență.

De aceea, culegerea de mărturisiri literare pe tema *de ce scriu*, realizată de Richard Salis, constituie un patetic examen de conștiință, o spovedanie publică lucidă a unor scriitori cu o formație foarte diversă care trăiesc nevoia acută a precizării rolului lor în contemporaneitate. De la Alfred Andersch, Stefan Anders, Horst Bienek, Heinrich Böll, Günter Eich, Günter Grass, Karl Krolow pînă la Siegfried Lenz, Hanz Werner Richter, Paul Schallük, Wolfgang Weirauch etc., asistăm la exprimarea unor reflecții de ordin social, filozofic, etic sau psihologic, care vizează procesul de creație, finalitatea operei literare, relația dintre scriitor și cititor, ca și comportamentul acestora față de lumea în care trăiesc. Pentru unii dintre scriitorii menționați, literatura reprezintă un angajament social sau etic față de contemporani, pentru alții opera de artă însemnează autocunoaștere și nevoie de comunicare iar, cîteodată, un simplu act de eliberare de o anumită tensiune psihică internă.

Este simptomatic faptul că estetismul pur sau viziunea creației literare ca un act gratuit reprezintă în rîndul acestor scriitori o opțiune extrem de rară. Alfred Andersch, de pildă, mărturisește fără nici o reticență : *„Orice scriitor de o anumită însemnătate se ocupă în opera sa cu problemele social-politice ale timpului său.“* Și dacă Horst Bienek respinge în mod tranșant literatura cu efecte propagandistice, pentru considerentul că nu ar avea înclinație pentru aceasta, Günter Hinz declară opțiunile sale politice și literare în mod public : *„Nu scriu pentru Krupp sau pentru Thyssen... nu sînt lipsit de spirit partinic, așa cum știți cu fiecare rînd scris, fac politică... Sînt un proletar și scriu pentru proletari, iar cuvîntul meu trebuie să fie o armă în lupta de clasă“.*

Pentru mulți dintre scriitorii germani, ideea de angajament are un caracter mai general. Heinrich Böll, bunăoară, privește finalitatea literaturii prin capacitatea autorului de a o face să fie împărtășită de public. Potrivit concepției sale : *„Cine se exprimă prin scris și face ca scriitura să fie publicată, este prezent alături de noi și cine este prezent aici, este un ins angajat, pentru faptul că trăiește“.* Nu lipsesc din această culegere nici mărturisirile de credință care sînt doar expresia unui umanist vag și abstract. Și dacă Stefan Anders, de pildă, declară că tema constantă a tuturor operelor sale este omul, el nu ezită să adauge că nu este *„un contemporan angajat“*, un moralist, ci doar un *spirit mitic*.

Nota dominantă a acestui volum este însă dată de adeziunea lucidă a scriitorilor la ideea că omul de litere și opera sa îndeplinesc o anumită funcție civică. Cetățeni ai patriei lor, mulți dintre scriitorii menționați se consideră în același timp cetățeni ai întregii omeniri, dată

fiind funcţionalitatea largă pe care o acordă creaţiei literare.

Expresie autobiografică, dialog cu contemporanii, mărturie asupra unei epoci, pledoarie pentru anumite idealuri, opera literară este investită astfel de scriitorii prezenţi în culegerea *Warum ich schreibe* cu semnificaţii foarte variate. Toate aceste mărturisiri reprezintă modul de angajare publică sau intimă a scriitorilor menţionaţi, constituindu-se ca o parte a conştiinţei universale despre literatură, în constelàţia marilor evenimente istorice şi sociale, determinate de evoluţia civilizaţiei moderne.

SEMNIFICAȚIILE MORALE ALE LITERATURII

Rezonanța publică a operei literare, funcționalitatea sa socială, în ultimă instanță, este asigurată printre altele și de sensul mesajului pe care aceasta îl transmite. De la Homer, Sofocle și Euripide pînă la Dante, Goethe, Hugo sau Camus, Sartre, Rebreanu, Zaharia Stancu și Eugen Barbu, constatarea aceasta este confirmată de cele mai diverse opere intrate în patrimoniul culturii universale. De aceea credem că J.P. Sartre se găsește într-o profundă eroare atunci cînd investește doar scrierile în proză și într-o oarecare măsură teatrul cu o anumită finalitate social-politică sau morală, în vreme ce poezia prin statutul ei specific de comunicare i se pare incompatibilă cu o asemenea cerință.

Dar eficiența mesajului unei opere literare presupune și o anumită *„alianță ideologică"* între scriitor și public, coeficientul mai mare sau mai mic al acesteia fiind determinat de factori de ordin social-politic, ca și de gradul de evoluție culturală al receptorului, care este și el istoricește determinat.

Cu foarte puține excepții, marii scriitori ai lumii nu și-au conceput operele ca niște monologuri solitare, destinate să reprezinte, cum spunea Maurice Blanchot, doar

o *„absență prezentă"*. Ni se pare astfel simptomatic faptul că nişte teoreticieni contemporani ai culturii ca Wellek şi Warren, care nu au formația unor intelectuali profund angajați, nu ezită să afirme că literatura reprezintă o adevărată *„instituție socială"*. Este cunoscut doar faptul că deşi creația literară durează în primul rînd prin valoarea sa estetică, aceasta nu poate fi percepută ca un fenomen în sine, ci ca o sumă de elemente informaționale care se constituie ca un univers complex al unei opere de artă, întotdeauna *datată* în timp.

Emile Hennequin observase de multă vreme faptul că orice operă trebuie considerată ca o sumă de *semne* ale realității care transmit informații de ordin estetic, istoric, social, etic etc.

Dar discutarea semnificațiilor morale ale creației literare nu trebuie să ducă la supunerea ei unor criterii rigide, care prin însuşi statutul lor să fie absolut străine sau nimicitoare pentru aceasta. Atunci cînd poezia lui Baudelaire, T. Arghezi sau unele romane ale lui Eugen Barbu au fost supuse unor asemenea principii de evaluare, procesul făcut intenționalității scriitorului a fost eronat pentru că funcția publică a literaturii a fost şi ea înțeleasă în mod greşit.

Poetica de factură clasică din toate epocile ne-a familiarizat cu ideea suprapunerii dintre *bine*, *adevăr* şi *frumos*, care s-a impus ca un deziderat necesar pentru opera de artă. Din antichitate şi pînă în secolul luminilor, dezideratul acesta apare ca un leit-motiv, care a reținut în aceeaşi măsură atît atenția esteticienilor, cît şi a scriitorilor. Platon concepe frumosul ca o cale ce duce spre contemplarea ideilor eterne, fapt care implică şi înțelegerea ideii de bine. La Aristotel echivalența dintre *bine*,

adevăr şi *frumos* este deosebit de pregnantă. De altfel, absenţa semnificaţiei morale a operei de artă nu ar fi făcut posibil fenomenul de *„catharsis“*. spectacolul tragic oferit de unele piese de teatru avînd rolul să stîrnească *mila* şi *groaza*.

Este cunoscut de altfel faptul că nici scriitorii din antichitate şi nici alţii de mai tîrziu nu au conceput creaţia literară ca un simplu act de amuzament. Îmbinarea dintre *plăcut* şi *util* a reprezentat un deziderat care s-a prelungit din antichitate pînă în anii de debut ai romantismului. Funcţia civică cu care îi investeşte Horaţiu pe poeţi, corelată cu cea *profetică*, exprimată de romantici, reprezintă două deziderate aparent diferite. Dar punctul lor de convergenţă se produce cel puţin pe planul finalităţii morale a artei.

Dar pe parcursul evoluţiei culturii şi a gîndirii estetice s-au configurat unele situaţii, cînd supraevaluarea criteriului moral a dus la diminuarea semnificaţiei celorlalţi factori ce facilitează înţelegerea unei opere ca un fenomen global. În *Arta poetică* a lui Boileau, de pildă, problema echivalenţei dintre *bine*, *adevăr* şi *frumos* se pune relativ în aceiaşi termeni ca şi în antichitate. Dar supradimensionarea funcţiei moralizatoare a literaturii l-a dus şi pe acest exponent al clasicismului la o îngustare a specificităţii creaţiei literare. Boileau pune însă în circulaţie o idee care ni se pare că îşi păstrează valabilitatea pînă în zilele noastre. După părerea sa, fizionomia morală a unui autor se prelungeşte într-o formă sau alta şi în opera sa, un autor minat de anumite vicii putînd astfel să imprime şi mesajului creaţiei sale anumite implicaţii nocive.

Supraevaluarea funcţiei morale a literaturii poate avea şi alte consecinţe care rup echilibrul artistic al operei

chiar şi atunci cînd intenţia autorului este foarte lăudabilă. De la romanele lui Richardson pînă la unele opere ale lui Franz Werfel sau Agîrbiceanu, excesul de moralizare care a căpătat în unele cazuri şi o anumită coloratură teologală, s-a produs în detrimentul valorii estetice a operei literare. Dar înţelegerea aceasta eronată a raportului dintre factorii care intră în componenţa creaţiei artistice nu apare numai la scriitori, ci şi la unii teoreticieni. Se ştie doar că Rousseau nu recomanda copiilor lectura fabulelor lui La Fontaine, considerînd că aceştia ar fi deprins mai degrabă viciile ridiculizate de autor, nu lecţiile sale educative.

Dar ponderea acordată semnificaţiei morale a literaturii, conjugată cu cea filozofică şi social-politică, a sporit imens în epoca luminilor. Opera nu mai este privită doar ca o modalitate de amuzare şi instruire a publicului, în maniera lui Molière sau Corneille, ci ca o *idee-forţă*, ca un instrument complex de emancipare a fiinţei umane. Profesiunile de credinţă ale lui Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Goldoni, Krîlov etc. sînt ilustrative în acest sens.

Semnificativ ni se pare, de asemenea, faptul că în cultura română din vremurile trecute, preocuparea aceasta a avut un caracter constant. Ea traversează opera lui Şincai şi I. Budai-Deleanu, G. Bariţ şi I. Heliade Rădulescu, Alecsandri şi Negruzzi, N. Iorga şi Rebreanu. Însăşi polemica dintre Gherea şi Maiorescu, provocată de interpretarea comediilor lui Caragiale, pornea tot de la probleme de acest gen.

Dar în vreme ce literatura tradiţională a veacurilor trecute demonstrează o atitudine relativ omogenă faţă de modul de înţelegere a finalităţii morale a creaţiei artis-

tice, în arta modernă se produce o diversificare imensă a atitudinilor scriitorilor pe acest plan.

De la *„morala ambiguității"*, propagată de J. P. Sartre și Simone de Beauvoir, atitudinea impasibilă a lui Beckett față de spectacolul suferinței umane, amoralismul total din literatura lui Jean Genet sau neîncrederea în capacitatea de influențare a operei de artă asupra ființei umane, exprimată de G. Benn, putem descifra o scară diversă de opinii care duc la dezangajarea morală a artistului față de societate.

Mai mult, preocuparea pentru latura senzațională a operei literare, pentru documentul trăit, generat de scandal, a dus în ultimii ani în anumite țări din societatea de consum la o largă propagare a unei literaturi minore, care nu poate avea din nici un punct de vedere o influență binefăcătoare asupra publicului.

Piața literară din unele țări occidentale a ajuns astfel să fie invadată de tot felul de jurnale de închisoare ale unor hoți și ucigași de rînd, de paginile memorialistice ale unor curtezane cu o viață dubioasă, totul fiind convertit într-o literatură comercială, propagată printr-o reclamă scandaloasă care pune adeseori în umbră marea literatură.

Valorile morale implicate în opera literară au și ele o determinare istorică și socială. Brecht a subliniat cu multă putere de convingere acest lucru. Mesajul artei lui Aragon, Eluard, Simonov, Șolohov, Hans Fallada, Thomas Mann, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Marin Preda etc. este sensibil diferit de acela al lui Goethe, Balzac, Tolstoi sau Rebreanu.

Etica lumii socialiste are o altă structură și finalitate, substanțial diferită de aceea din societatea de consum,

chiar dacă anumite idealuri generale se întîlnesc în operele majore ale scriitorilor din aceste două lumi.

Sensurile morale ale societății noastre trebuie însă apărate cu aceeași fermitate cu care le-au apărat clasicii pe ale lor, implicarea lor în creația literară românească actuală reprezentînd o datorie fundamentală a scriitorilor noștri de azi.

CLAUDE ROY
ŞI APĂRAREA LITERATURII

În ultimii ani au apărut numeroase cărţi în care se face procesul literaturii, încheiat de obicei cu concluzia că aceasta reprezintă un semn caracteristic al condiţiei umane. Pe această cale au evoluat discuţiile deschise de Sartre şi S. de Beauvoir, în vreme ce M. Blanchot proclama în mod public *moartea literaturii, dispariţia ultimului scriitor.*

Cartea lui Claude Roy, *Défense de la littérature,* îl înscrie pe autorul ei în tabăra criticilor raţionalişti şi umanişti, care privesc opera literară ca o necesitate morală şi socială. Pentru eseistul francez, orice scriitor este o *absenţă* şi o *prezenţă.* Folosind unele sugestii ale şcolilor contemporane de psihanaliză, Claude Roy consideră că scriitorul se repliază dintr-o anumită realitate pe un plan imaginar, unde trăirea contactului cu lumea este mai intensă. Ieşirea din absenţă se produce prin operă, care este situată în existenţă, destinatarul ei fiind omul care citeşte. Acest *animal liseur* reprezintă condiţia noastră umană, capacitatea de a citi, de a intra în contact cu cineva prin intermediul cărţii, fiind semnul nostru de superioritate faţă de alte făpturi de pe planeta noastră.

Claude Roy este, de fapt, un apărător al literaturii de idei în care putem descifra marile adevăruri ale existenţei. Reproşul care se face în mod curent unor flecari şi mitomani, spunîndu-le că afirmaţiile lor sînt *curată literatură*, reprezintă cea mai vulgară accepţiune a acestui concept. Divertisment şi act de responsabilitate, opera literară nu trebuie privită doar ca o emanaţie a unor personalităţi ieşite din comun. Pornind de la *teoria compensaţiei*, numeroşi critici cu cunoştinţe de antropologie şi psihanaliză au încercat să demonstreze că mari scriitori din toate epocile au avut diverse infirmităţi fizice şi psihice, compensarea acestora traducîndu-se prin actul de creaţie. Spirit lucid, Claude Roy accentuează faptul că supralicitarea unor infirmităţi ale omului, insinuarea că acesta este un *peu tordu* constituie o absurditate, deoarece atîţia oameni cu diverse grade de invaliditate nu scriu, nu creează nimic. Opera de artă este astfel o modalitate de participare la existenţă, o cale de comunicare cu ceilalţi. Considerîndu-se uneori o excepţie, creatorul literar se înscrie în marea matcă a umanităţii, avînd doar iluzia abaterii lui de la normalitate. Recunoaşterea condiţiei de om şi pentru celălalt partener din existenţă a fost proclamată de vechii gînditori chinezi şi greci. Conchistadorii barbari de mai tîrziu nu au mai acceptat acest lucru.

Opera de artă este privită de Claude Roy ca un act de solidaritate între oameni. De aceea, autorul mesajului acesteia este un tip angajat, criteriul mesajului operei punînd în lumină utilitatea sau inutilitatea ei. Brecht scrie un *teatru util* care îndeamnă la acţiune. Beckett este un spirit fatalist şi sumbru, un *autor inutil*. Genet scrie despre negri şi servitoare, dar nu pentru a-i com-

pătimi, ci doar pentru a-şi revela propria condiţie de *paria* al societăţii.

Aşezată sub semnul mesajului generos, cartea majoră este astfel pentru Claude Roy o operă de idei. În felul acesta, procesul literaturii, realizat cu un fin spirit dialectic de către eseistul francez, se încheie cu o pledoarie deschisă pentru o operă cu un mesaj îmbărbătător, umanist.

În ultimul deceniu, scrierile de sociologie literară se bucură de un interes din ce în ce mai sporit. Cărţile de istorie socială a literaturii, studiile de sociologie a teatrului şi a romanului sînt din ce în ce mai mult solicitate în diverse arii de cultură de pe glob. Cercetători cu o formaţie foarte diferită, influenţaţi de filozofia marxistă sau de alte principii umaniste, s-au consacrat în mod sistematic unor studii de acest gen.

După *Sociologia teatrului*, scrisă de Duvignaud şi *Istoria socială a artei şi literaturii* de A. Hauser, Michel Zeraffa a publicat o instructivă carte despre *Roman şi societate* (1971) în care sînt abordate unele probleme fundamentale ale artei romaneşti dintr-o perspectivă sociologică.

Sociologul francez pleacă de la premisa că atît prin structura sa specifică, cît şi prin destinaţia sa, romanul este o expresie a socialului în opera de artă. El afirmă, pe bună dreptate, că în opera romanescă implicaţiile sociale sînt întotdeauna prezente, indiferent de faptul dacă apar într-o formă directă ca la Balzac, în una mai ascunsă, ca în proza lui Proust sau se constituie ca un refuz programatic al socialului, ca în literatura promovată de Alain Robbe-Grillet.

Michel Zeraffa demonstrează în mod convingător că romanul nu poate fi reductibil la o anumită realitate foarte precisă, fiindcă el nu o transcrie în această manieră niciodată. Observația că romancierul interpretează *realități sociale*, potrivit unor principii proprii, unei poziții pe care o are în viață înainte de a trece la realizarea operei sale, este susținută cu argumente foarte variate. Prozatorul face astfel din opera sa un *semnificant* al unei *realități date*, pe care o reconstituie adeseori prin procedee și convenții artistice, moștenite de la scriitorii din generațiile anterioare. Însuși faptul că Proust l-a citit pe Balzac, N. Saraute pe Dostoievski și Joyce, constituie și el un fenomen de ordin social.

În formele sale tradiționale, romanul raționalizează anumite realități eterogene cu ajutorul personajelor, al acțiunii și al limbajului artistic, care se desprinde din limbajul comun. Pe această cale, refracția care se produce între operă și realitate, face ca aceasta să devină pentru creatorul literar atît un *model* cît și un *antimodel*. Caracterul social al romanului, pe de o parte, poziția scriitorului, pe de altă parte, îl duc pe sociologul francez la concluzia că în opera romanescă nu poate fi reprezentată o *condiție umană în general*, ci condiția omului dintr-o anumită societate, clasă sau grup social. M. Zeraffa este convins că nu se poate vorbi despre concepția unei opere romanești fără să se aibă în vedere poziția de clasă a autorului, indiferent de faptul dacă aceasta este relevată în mod programatic sau răzbate la suprafață în mod inconștient. Însăși literatura contestatară a lui Joyce și Beckett atestă acest punct de vedere.

Pline de interes ni se par și paginile consacrate de autor lecturii romanului. Sociologia și statistica lecturii și anchetele întreprinse de M. Zeraffa în acest sens demon-

strează interesul larg al cititorilor pentru marile capodopere scrise într-o manieră accesibilă, nu pentru scrierile stranii sau experiențele de laborator cu o audiență foarte restrînsă.

Receptivă la unele sugestii ale sociologiei marxiste, dar concepută într-un spirit eclectic, cartea lui M. Zeraffa despre *Roman și societate* reprezintă o contribuție demnă de luat în considerație la elucidarea acestei probleme.

Fundamentate pe contextele teoretice cele mai diferite, monografiile despre Goethe constituie astăzi o imensă bibliografie care permite cunoaşterea modului în care opera marelui scriitor german a fost interpretată de-a lungul timpului. În felul acesta, de la cercetările istoriste de genul celei realizate de K. Heinemann (1903), biografiile romanţate, concepute în maniera lui E. Ludwig (1931), monografiile cu intenţii de popularizare, ca cele scrise de Hanz Böhm şi Pierre Babin pînă la studiile cu un amplu fundal comparatist, cum este masiva lucrare a lui H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, sau monografia de dată mai recentă a lui R. Friedenthal, *Goethe, Sein Leben und seine Zeit* (1963), opera acestui titan al literaturii germane a solicitat atenţia unor specialişti cu o formaţie variată, determinînd adeseori configurarea unor metode care au făcut şcoală în critica şi istoria literară.

De aceea, orice editor din epoca noastră se găseşte în faţa unor opţiuni dificile, atunci cînd îşi propune să ofere cititorilor o monografie fundamentală despre autorul lui *Werther* şi *Faust*. În această situaţie, editura Minerva s-a decis să ofere publicului românesc monografia lui Friedrich Gundolf despre Goethe, publicată pentru prima dată

în anul 1916, tradusă recent și prefațată de Ion Roman. Actul de cultură realizat de editura Minerva merită să fie apreciat cu toată căldura, deși pentru Biblioteca pentru toți ni se părea indicată o monografie mai recentă, de dimensiuni mai mici și mai accesibilă publicului larg, cum este poate aceea a lui R. Friedenthal.

Dar, referindu-ne la Gundolf, trebuie să precizăm de la început că în istoria exegezelor operelor lui Goethe, monografia cercetătorului german, ușor perimată astăzi, reprezintă totuși o contribuție fundamentală, în pofida concepției sale generale care se sprijină și pe unele principii discutabile. Punctul de plecare al operelor lui Gundolf trebuie căutat atît în ideile lui Stefan George, cît și în acelea ale lui W. Dilthey și H. Bergson. Cartea sa, care-l impune ca cercetător de renume european, *Shakespeare und deutscher Geist* (1911) se înscrie în sfera reacției antipozitiviste, realizată în mod programatic de acești exponenți care văd conceptul de *Geisteswissenschaft* într-o manieră spiritualistă. Gundolf nu ajunge totuși să comită erori masive de interpretare, deoarece metoda proclamată de el nu exclude rigoarea informației. Dar atît detaliul istoric cît și evenimentul biografic sînt integrate într-o complexă *devenire*, destinată să restituie personalitatea scriitorului prin *retrăirea* actelor de *trăire* ale autorului cercetat. Dacă Stefan George atrăgea atenția asupra *eroilor*, acționați de *forțe spirituale* excepționale, W. Dilthey, acreditînd filozofia vieții, încerca să demonstreze că actul de comprehensiune a istoriei și a individului se produce numai prin *trăire*. „Viața, scrie el, *este în trăire, comprehensiune și înțelegere istorică*". Fără să rupă *cunoașterea* de *praxis*, Dilthey nu aplică acest criteriu cu consecvență

în opera sa. Gundolf reia și el acest principiu. Pentru el, istoria este un fenomen viu, care devine contemporan cu noi prin trăire, nu prin cronica de evenimente. De aceea, *„metoda este trăire, nici o istorie neavînd valoare dacă nu este trăită“*. În felul acesta, cercetătorul caută personaje și situații simbolice, care sînt determinate de anumite forțe spirituale ce transpar prin forma operei literare. Enunțate și în introducerea monografiei despre Goethe, aceste principii cu implicații metafizice stau în mod constant la baza tuturor cercetărilor sale literare. Consecvent cu sine, Gundolf nu cumulează multe date și evenimente în cartea sa despre scriitorul german, deși orice afirmație este verificată cu multă rigoare. Personalitatea poetului de la Weimar este configurată ca o *devenire* în care sînt integrate toate operele sale. Cercetătorul nu concepe biografia scriitorului în maniera clasică, ci ca o permanentă formație spirituală. Tributar lui Stefan George, el se apropie de unele puncte de vedere ale gîndirii esențialiste, Goethe nefiind *numai* ceea ce el *devine*, ci și ceea ce reprezintă *datele sale apriorice* pe care se construiește trăirea sa specifică a existenței. În funcție de intensitatea acestui *Erlebnis*, operele scriitorului german transmit o *trăire de suprafață*, evidentă în convorbirile sale, consemnate de contemporanii săi, un alt *strat* mai profund fiind prezent în jurnale și scrisori, în vreme ce procesul cel mai *adînc* al trăirii sale este relevat prin opera sa literară.

Comentariu de idei și analiză a stărilor afective, monografia lui Gundolf nu evită nici judecățile estetice, nici examenul stilistic, destinat să pună în lumină anumite simboluri ale operei. În felul acesta drumul de la analiză la sinteză este parcurs în mod firesc, Goethe, omul și

opera, reprezentînd o *totalitate* înscrisă într-un proces complex de devenire.

Cartea lui Gundolf despre Goethe marchează astfel apogeul unei metode a cărei criză nu a întîrziat să se producă nu multă vreme mai tîrziu, cînd nevoia căutării unui alt mod de abordare a problemelor de istorie și critică literară s-a impus în mod imperios.

MAX BENSE
ŞI REALITATEA LITERATURII

Dacă prin absurd un specialist în statistica lingvistică ar cerceta doar frecvenţa unor concepte ca real, realitate, realism în cîmpul literaturii occidentale din ultimele decenii şi nu ar examina şi accepţiunile semantice ale acestor termeni, ar ajunge la o interpretare evident eronată a rezonanţei şi semnificaţiei lor în critica şi estetica literară. Asemenea măsuri de prudenţă impune şi culegerea de eseuri a lui Max Bense, intitulată *Die Realität der Literatur* (1971). Pornind de la un anumit enunţ al matematicianului Paul Bernay, esteticianul german avansează de la început ideea că *realitatea* nu reprezintă o categorie obiectivă care să poată fi constatată, ci o *noţiune sintetică*, produsă de conştiinţă, ale cărei semnificaţii pot fi doar interpretate. Realitatea este considerată de acest estetician idealist ca o sumă de relaţii, ca un *context*. Faptul acesta îl determină să afirme că nu se poate vorbi de o realitate unică, ci de mai multe tipuri de realităţi. În acest sens, Max Bense simte nevoia să precizeze că există o realitate fizică, particulară, cu legi specifice, ce pot fi demonstrate pe cale matematică, aşa cum există o realitate a literaturii al cărei context poate fi justificat cu ajutorul gramaticii.

Pentru creația literară, limba reprezintă, așadar, contextul caracteristic al unei realități interpretabile, zona de legătură între existență și conștiință. Făcînd abstracție de faptul că literatura este *mimesis*, că datele ei informaționale trimit la o altă realitate primă, exterioară ei, Max Bense se preocupă doar de faptul că creația literară reprezintă o realitate creată. Această formă specifică de realitate creată se constituie prin *text*, pe care autorul îl socotește un *obiect* ce poate fi observat, nu numai interpretat. Prin implicațiile sale specifice, textul literar vine în contact cu conștiința receptorului, atît prin aspectele sale informative și de comunicare, cît și prin cele referitoare la construcția sa. Consecvent cu un principiu mai vechi, enunțat în *Estetică* (1965), din care rezultă că starea estetică a unei opere este greu, dacă nu imposibil, de demonstrat, Max Bense încearcă să impună convingerea că actul de contact al conștiinței cu textul se produce mai degrabă pe *cale gramaticală* decît *estetică*. Preocupat de realitatea limbii ca modalitate de evaluare a operei literare prin date care trimit la construcția textului, esteticianul german consideră totuși că în atenția cercetătorului trebuie să stea *„limba interioară"* și nu fenomenele care țin de latura exterioară a textului. În această realitate internă a operei trebuie căutată valoarea sa estetică, capacitatea de influențare și transformare a societății.

Este adevărat că Max Bense cercetează cu precădere textele elaborate programatic și operele scriitorilor cerebrali. Așa ne explicăm și interesul său constant pentru poezia compusă de mașinile de calcul sau pentru literatura experimentală, de genul *poeziei concrete*. Trecerea de la *forma nesemantică* a unui text la *contextul presemantic*, realizat prin comunicarea programatică, reprezin-

tă una din modalitățile prin care autorul abordează opera literară.

Exponent al esteticii informaționale, analist competent al textului prin mijloace ce țin de statistica lingvistică, Max Bense a dat o fundamentare filozofică net idealistă tuturor scrierilor sale. El reprezintă doar unul din cazurile specifice ale epocii noastre, cînd instrumentele pozitiviste de cercetare se înscriu într-o axiologie filozofică cu o orientare idealistă evidentă.

De mai mult de patru secole, eseul a exercitat o fascinație continuă atît asupra criticilor, cît și asupra oamenilor de știință și artă. Bacon și Cervantes, Montaigne și Hamann, Lessing și Rousseau, Emerson și Lamennais, Gide și Benn, Unamuno și Gorki, Curtius și Brandes reprezintă doar o infimă parte dintr-o imensă constelație a autorilor care au apelat la formula eseului pentru susținerea și propagarea ideilor lor.

Privit cu un vădit scepticism de spiritele conservatoare, eseul reprezintă de multă vreme un gen cu tradiții bogate în cele mai diverse arii de cultură, a cărui istorie și poetică specifică încep să fie explicate cu mai mult interes abia în anii din urmă.

Cartea lui Bruno Berger, *Der Essay* reprezintă în acest context o încercare sistematică de studiere a acestui gen din cele mai diverse unghiuri de vedere. Metodic, Bruno Berger stabilește preocuparea pentru eseu în cercetările tradiționale mai vechi de istorie literară, semnalează unele studii mai recente, examinează diferite definiții ale eseului, pentru ca în cele din urmă să ajungă să-l delimiteze de alte genuri proxime. Reluînd astfel punctul de vedere exprimat de Hermann Grimm, Bruno Berger reține afirmația acestuia din care rezultă că cuvîntul eseu

derivă din *exagium* care reprezintă o formă latinească tîrzie a unui cuvînt de origine greacă. Cuvîntul acesta din care s-a desprins forma franceză de *essai*, cea italienească de *saggio* şi cea românească de *eseu*, înseamnă în accepţia originară o parte a unui tot, sens păstrat de Montesquieu în scrierile sale de acest gen. Bruno Berger precizează pe bună dreptate faptul că alături de accepţia de *încercare*, de *experiment*, trebuie avut în vedere şi sensul originar al cuvîntului, întîlnit la numeroşi autori.

Cercetătorul german încearcă să explice preocuparea pentru eseu în diferite ţări în funcţie de înţelegerea mai timpurie sau mai tîrzie a spaţiului imens de iniţiativă pe care îl oferă formula atît de elastică a eseului. Ea rezultă şi din titlurile unor opere de acest gen, a căror varietate este un argument evident, referitor la permeabilitatea eseului care nu refuză nici un fel de problematică. Un asemenea inventar tematic demonstrează cu uşurinţă că în sfera eseului intră titluri absolut eteroclite ca *Suferinţele şi măreţia lui Richard Wagner, Cel mai adînc sens al poeziei, Jurnalul unei fete tinere, Despre fericire şi nefericire în istoria universală.*

Tipurile de informaţie vehiculate de *eseu*, stilul său specific de emitere a unui anumit enunţ duc în mod firesc spre întrebarea dacă acesta este mai aproape de *ştiinţă* sau de *artă*. Bruno Berger încearcă să răspundă la această întrebare pornind de la factorii psihologici angajaţi atît în procesul de creaţie cît şi de receptare a acestuia.

Vehiculînd informaţii ştiinţifice, artistice, etice, filozofice etc., eseul nu respinge o anumită terminologie de specialitate, aşa cum nu respinge nici citatul de referinţă. Dar, spre deosebire de alte tipuri de enunţ, capacitatea de speculare a unor idei în cadrul eseului nu vizează doar

latura pur intelectuală a celui care îl scrie sau îl citește, ci și anumite *zone subiective*, anumite *stări afective*. Presupunînd o anumită erudiție și capacitate de speculare, eseul rămîne astfel mereu deschis marilor sentimente umane, elanului de creație, vibrației lirice care îl situează într-o *zonă intermediară* dintre *știință* și *artă*, nu ca pe un produs bastard de compromis, ci ca pe un gen specific.

Privit de Max Bense ca un experiment și de G. Lukács ca o modalitate de speculare a unor idei cunoscute, eseul nu reprezintă totuși o cale facilă de popularizare a unor informații, ci o modalitate specifică de abordare a unei probleme. Prezent în stilul unor romane, cum sînt cele de Musil, Gide sau Valéry și Joyce, stilul eseistic are o transparență și eleganță care nu pot fi confundate cu enunțurile din alte tipuri de scriitură. Ezitant în delimitările față de alte genuri, superficial tentat de examenul stilistic al eseului, gata să reducă istoria acestui gen la un inventar de nume, Bruno Berger are meritul de a fi încercat să realizeze o privire sintetică asupra unui gen care nu s-a bucurat încă din partea cercetătorilor de atenția cuvenită.

UN ROMAN AL CAPODOPERELOR ROMANEŞTI

Astăzi nu mai este de multă vreme pentru nimeni o noutate faptul că istoria unui gen literar poate fi realizată în cele mai diverse maniere. Destinată să informeze în primul rînd, să acrediteze o anumită metodă de cercetare sau să seducă prin latura sa inedită de ordin anecdotic pe cititorul puţin avizat, o asemenea operă are în fiecare caz o finalitate. Apreciată în acest context, cartea lui Jacques Robichon *Le Roman des chefs d'oeuvres* se situează într-o zonă specifică de interpretare, fuziunea între informaţia riguroasă şi ficţiunea montajului de idei, constituindu-se ca un captivant roman al romanului. În *Romanul capodoperelor*, Jacques Robichon scoate în evidenţă acele evenimente istorice şi întîmplări din viaţa scriitorilor care au avut un anumit ecou în creaţia lor. Pe această cale, autorul realizează o captivantă biografie a unor capodopere literare ca : *Manon Lescaut, Suferinţele tînărului Werther, Contele de Monte Cristo, Mizerabilii, Roşu şi Negru, Război şi Pace, Zbor de noapte* etc. Alteori, intenţia autorului este mai cuprinzătoare, biografia anumitor opere fiind integrată într-un complex itinerar de existenţă, pigmentat cu detalii care însumează atît anecdota picantă cît şi faptul spiritual semnificativ. În acest sens, este reconstituit universul de existenţă al lui

Balzac şi al *Comediei umane*, al lui Proust şi a operei sale *În căutarea timpului pierdut*. Jacques Robichon nu realizează prin această carte o operă obişnuită de critic sau istoric literar, deşi toate detaliile de ordin informativ sînt atestate de documente iar judecăţile estetice sînt cele întîlnite în critica literară tradiţională. El pleacă de la premisa că fiecare operă reconstituie evenimente reale, actul de creaţie fiind şi el adeseori determinat de întîmplări din biografia scriitorilor, decisive pentru opţiunile lor literare. De aceea, autorul nu se sfieşte să afirme că *Roşu şi Negru, Contele de Monte Cristo* şi *Madame Bovary* sînt produsul unor fapte diverse din 1827, 1828, 1848. El insistă asupra acestei observaţii deoarece personajele centrale din aceste opere sînt construite după *modele* atestate de istorie. Julien Sorel este astfel un anume Berthet, Emma Bovary a trăit şi şi-a consumat drama personală în 1848, Baronul Charlus din opera lui Proust este Robert de Montesquieu, iar Didier Dorat se pare că a fost modelul lui Saint-Exupéry din *Zborul de noapte*. Prezenţa aceluiaşi eveniment istoric în operele mai multor scriitori nu reduce, de asemenea, originalitatea acestora. Jacques Robichon precizează că în 1861 se găseau la Bruxelles trei scriitori care se documentau asupra bătăliei de la Waterloo. Aceştia erau V. Hugo, L. Tolstoi şi J. Prudhon. Diferenţa dintre operele lor pe această temă este cunoscută. Autorul accentuează ideea că în mod obişnuit noi cunoaştem doar rezultatul ultim al unor acte de creaţie, deci operele finite, dar nu preludiile acestora. Autorul *Romanului capodoperelor* nu face însă *critică genetică*. Pentru el operele rămîn produsul unor evenimente, iar cei mai mulţi scriitori sînt tentaţi să transfere faptul biografic în propria lor creaţie. Inedită ni se pare însă maniera de reconstituire a biografiei oamenilor de li-

tere şi a procesului de creaţie cu mijloace care ţin de arta romanului. Amorul dintre Doamna Michoud şi tînărul Berthet, care o împuşcă din gelozie, este reconstituit cu mijloacele unui autentic prozator. Evenimentul capătă importanţă, deoarece Stendhal schimbînd numele personajelor reale de care aflase dintr-un ziar, le introduce în *Roşu şi Negru*. Alteori, autorul stăruie asupra unei biografii exemplare, cum este aceea a lui Balzac, cînd accentul cade pe febrilitatea actului de creaţie, iubirea tandră pentru doamna de Berny şi amorul tîrziu pentru contesa Hanska. Imaginea lui Proust se configurează în aceeaşi manieră. Camera izolată de astmatic, relaţiile mondene, corespondenţa, viaţa nocturnă, manuscrisele care-şi găsesc cu greu un viitor reprezintă episoade din traiectul unei existenţe tragice. Capitolele despre *Manon Lescaut* şi *Suferinţele tînărului Werther* sînt mai puţin izbutite din cauza aglomerării de detalii arhicunoscute. Destinată unui public larg, cartea lui Jacques Robichon reprezintă o lectură seducătoare şi facilă. Dacă unele scrieri despre roman nu pot fi citite decît în tihna şi liniştea bibliotecii, *Romanul capodoperelor* reprezintă o excelentă lectură pentru tren, avion şi neiniţiaţii entuziaşti, care se apropie adeseori de literatură prin subtextul ei anecdotic.

Nimic nu se perimează mai ușor în domeniul *științei literaturii* ca *istoriile literare*. Dar, în același timp, nimic nu are o capacitate mai mare de infiltrare anonimă în viitor decît judecățile unui istoric literar, enunțate într-un anumit moment dat. De aceea, polemica unor noi cercetători cu antecesorii lor apare de fiecare dată un fenomen firesc, deși aceștia rămîn pe atîtea planuri tributari unei îndelungate tradiții de care nu se pot înstrăina niciodată în mod total. Este adevărat că în numeroase cazuri o istorie literară antologizează opinii stabilite de multă vreme. Și totuși, fiecare epocă impune scrierea unor istorii literare noi care permit ca dialogul contemporanilor cu trecutul și prezentul să fie realizat dintr-un alt unghi de vedere, contactul acesta dintre două coduri diferite de gîndire și limbaj ducînd la realizarea acelui element inedit pe care trebuie să-l însumeze orice sinteză de acest gen.

În această zonă de flux și reflux a ideilor se situează și cercetările de istorie literară ale lui Gustave Lanson. *Istoria literaturii franceze*, realizată de acest riguros cercetător, reprezintă un monument fundamental pe acest plan, așa cum a fost și aceea a lui De Sanctis în Italia, a lui Scherer în Germania și, mult mai tîrziu, a lui George Călinescu în cultura română. Dar cu toate acestea,

opera cea mai de seamă a cercetătorului francez a fost atacată cu deosebită vehemenţă între anii 1907—1913, iar în ultimii ani *lansonismul*, identificat de unii dintre exponenţii *noii critici franceze* cu *critica universitară*, a ajuns să fie privit ca un act de cantonare mediocră în factologie, incompatibil cu înţelegerea sensurilor fundamentale ale unei opere literare.

Dar cine reciteşte astăzi nu numai *Istoria literaturii franceze*, ci şi studiile cu caracter metodologic, scrise pe parcursul carierei sale de cunoscutul istoric literar, constată că o mare parte din reproşurile ce i se aduc rezultă fie dintr-o lectură superficială şi parţială a operei sale, fie dintr-o identificare falsă a *lansonismului* cu scrierile epigonice ale unor cercetători de mai tîrziu.

Parcurgerea fără prejudecăţi a volumului *Essai de méthode de critique et d'histoire littéraire*, publicat în 1965 de Henri Peyre, este de natură să proiecteze o altă lumină asupra *lansonismului* deoarece, în mod paradoxal, multe din ideile propagate la timpul său de acest erudit istoric literar au o deosebită actualitate în epoca noastră. Nota fundamentală a operei lui Gustave Lanson este dată de năzuinţa sa constantă spre rigoarea informaţiei şi spre obiectivitatea cît mai pregnantă a judecăţilor de valoare. Dar existenţa unui asemenea program în planul de cercetare a unui istoric literar nu poate duce nici la identificarea sa cu *spiritul pozitivist* mediocru care anulează vibraţia sensibilă în faţa unei opere literare, nici la considerarea sa ca un simplu colecţionar de fapte. Ostil faţă de pozitivismul profesat de Renan, rezervat faţă de comentatorii ce nu puteau depăşi semnificaţiile filologice ale unui text, Gustave Lanson preciza pe bună dreptate în prefaţa istoriei sale literare că *„Literatura este destinată să ne producă plăcere..."*

În eseul său *Metoda istoriei literare*, Gustave Lanson pleacă de la premisa că *„Istoria literară este o parte a istoriei civilizației"*, iar *„Literatura franceză este un aspect al vieții naționale"*. Dată fiind această situație, *„Funcția noastră superioară este de a conduce pe cei care citesc spre recunoașterea într-o pagină de Montaigne, într-o piesă de Corneille, într-un sonet de Voltaire, a momentelor culturii umane, europene sau franceze"*.

Preocupat de obiectivitatea judecăților istoricului literar, Gustave Lanson nu respinge niciodată sensul pe care îl are critica impresionistă, dar îi cere cercetătorului un alt gen de comportament față de opera literară. Faptul că o creație literară produce plăcere și incită imaginația cititorului poate provoca oricînd o tendință de identificare cu aceasta. Ieșirea dintr-un asemenea impas se realizează printr-o accentuată judecată istorisită a cercetătorului, deși nici aceasta nu-l scutește în întregime de erori. Nevoia degajării *unicității* unei opere trebuie corelată astfel în permanență cu actul de integrare a acesteia într-o anumită *serie*, în care autorul apare și el ca exponentul unui anumit *grup* sau al unui anumit *mediu* social. Punctul de vedere istoric are astfel menirea de a da o evidentă puritate actului de receptare și evaluare critică a operei literare. Scientizarea aceasta a istoriei literare rămîne totuși parțială și relativă, deoarece istoria literară trebuie să-și interzică să parodieze știința, care ar duce la deformarea caracterului său specific. Metoda are în acest sens, scopul de a *„separa impresia subiectivă de cunoaștere obiectivă, pentru a o limita, controla și interpreta în avantajul cunoașterii obiective"*.

În acest scop, cercetătorul francez face apel la istorie, filologie, sociologie, dar caută să păstreze neștirbită autonomia specifică a istoriei literare. Și dacă problema publi-

cului, a climatului de idei, a factorilor care mediază influenţele etc. îl duce pe Lanson spre concluzia că este *„imposibil să se facă istorie literară fără sociologie“*, nu este mai puţin adevărat că el nu aserveşte cercetarea literară nici unei alte discipline cu care aceasta ar putea fi corelată.

Cercetătorul acuzat de factologie şi pozitivism excesiv, ţine să asigure posteritatea critică de faptul că *„Fişele sînt doar instrumentele pentru extinderea cunoaşterii, asigurări impotriva inexactităţii memoriei. Scopul lor este dincolo de ele însele. Nici o metodă nu autorizează munca mecanică şi nu există nici una care să nu aibă o valoare proporţională cu cel ce o exercită“*.

Departe de excesele pozitivismului, profesat de Scherer în cultura germană, ostil faţă de critica privită ca *trăire* şi *divinaţie*, aşa cum o concepe în această epocă Dilthey, Gustave Lanson apare în lumina profesiunilor sale de credinţă cu un spirit modern, apt să fertilizeze gîndirea contemporană din multe puncte de vedere.

PIERRE DE BOISDEFFRE ȘI PROBLEMELE ISTORIEI LITERARE

Elaborarea unei istorii literare a reprezentat întotdeauna o întreprindere plină de riscuri și ea a intimidat adeseori atît spiritele aventuroase, cît și pe cercetătorii foarte docți care au fost copleșiți de un profund sentiment de răspundere, atît față de contemporani, cît și față de posteritate. Inițiativa aceasta presupune însă dificultăți mult mai mari, cînd cercetătorul literar își fixează cu precădere atenția asupra actualității, care reprezintă un adevărat nisip mișcător, producător de imense și neliniștitoare iluzii. Se știe doar, că multă vreme a dăinuit prejudecata că un istoric literar poate avea o comprehensiune complexă și firească doar asupra unor fenomene artistice mai vechi, în vreme ce prezentul în plină devenire scapă puterii sale de apreciere. Erwin Laaths preciza în acest sens că *„din punct de vedere istoric poate fi înțeles numai trecutul. Istoria prezentului reprezintă o contradicție în sine. La făurirea prezentului putem doar să participăm într-o manieră sau alta; în timp ce acesta se săvîrșește sub ochii noștri, îl cunoaștem foarte puțin sau nu îl recunoaștem într-un mod adecvat. Cine se exprimă asupra evenimentelor contemporane face acest lucru pe propriul risc“.*

Dar scepticismul acesta evident, privitor la cunoaşterea contemporaneităţii, a scăzut în mod simţitor pe parcursul timpului. Diminuarea sa nu se datorește doar studiilor mai noi de futurologie care încep să se extindă şi asupra fenomenului literar. Cu multă vreme mai înainte au existat unii gînditori care au afirmat fără ezitare posibilitatea cunoaşterii viitorului, pornind de la anumiţi termeni ai prezentului. Este elocvent în acest sens faptul că încă din anul 1933, Max Horkheimer se străduia să demonstreze că *„Posibilitatea previziunii este piatra de încercare pentru orice ştiinţă asupra realităţii"*. Asediul multilateral al fenomenului literar actual a devenit o preocupare constantă a epocii noastre, cînd şi trecutul începe să fie înţeles din perspectiva prezentului, iar marii clasici sînt priviţi ca nişte contemporani ai noştri. Pe acest plan, tentativa lui Pierre de Boisdeffre de a publica *„O istorie vie a literaturii franceze de azi"* se înscrie în suita unor numeroase încercări de comprehensiune a vieţii literare franceze contemporane. Pierre de Boisdeffre nu realizează astfel o iniţiativă care să aparţină unui cercetător francez solitar în acest domeniu. În 1960, Gaëtan Picon a publicat *Panorama noii literaturi franceze*, iar în 1967 a apărut *Istoria literaturii franceze din veacul* XX de P. H. Simon. Dar simptomatică pentru un anumit spirit al timpului nostru nu ni se pare doar publicarea unor istorii literare contemporane, cît realizarea acestora de unii cercetători care s-au definit în primul rînd ca nişte critici de mare autoritate ai literaturii franceze. Dacă în 1912, Emile Faguet socotea că istoricul literar este prin excelenţă un spirit obiectiv, în vreme ce criticul în mod legitim dispune de libertatea unor opinii profund subiective, astăzi asistăm la realizarea unui efort mai general de obiectivare a actului critic, evidenţiat de însăşi con-

cepția care stă la baza unor istorii literare contemporane. Gaëtan Picon rămîne la modul de expunere tradițională a evoluției fenomenului literar pe genuri, atenția sa fixîndu-se cu precădere asupra generației de la 1930 și asupra dezvoltării creației literare franceze după 1940. P. H. Simon îmbină criteriul cronologic cu o viziune mult mai diversificată a fenomenului literar. Elocvent pentru acești critici care se comportă față de actualitate ca niște autentici istorici rămîne criteriul selecției, efortul de ierarhizare a valorilor dintr-o perspectivă cît mai adecvată a prezentului de către posteritate. P. H. Simon se simte astfel obligat să precizeze că intenția sa este aceea de a *„consemna marile rezultate, de a ignora intențiile excelente sau caracterul mai mult sau mai puțin plăcut al persoanelor, de a reține doar criteriul de geniu, de talent sau cel puțin de creație semnificativă și reușită incontestabilă."*

Același efort de obiectivare a judecăților literare, de integrare a scriitorului într-un raport de *anterioritate-posterioritate* este evident și la Pierre de Boisdeffre. Pentru autorul *Istoriei vii a literaturii franceze de azi*, creația literară reprezintă o devenire continuă. În cadrul acesteia spiritul tradițional se găsește într-un raport permanent de interferență, de alianță sau de ruptură cu tendințele inovatoare. Ca și criticul, istoricul literar nu are atît menirea de a emite sentințe, ci obligația de a descoperi *„eroii epocii sale"*, de a detecta fie chiar într-o formă embrionară germenii care anunță liniile directoare ale literaturii viitorului. Realizarea acestei cerințe este deosebit de dificilă. Într-o cultură în care apar numai în proză cîteva sute sau chiar mii de titluri pe an, discernerea valorilor durabile de actele literare cu existență episodică presupune o mare acuitate a spiritului critic. În acest con-

text, Pierre de Boisdeffre reprezintă tipul istoricului literar care evită pe cît cu putință judecățile hazardate. Pentru el istoria literară reprezintă un muzeu imaginar în care valorile trebuie situate cît mai exact și mai elocvent posibil. De aceea, atît fenomenul literar de ansamblu, cît și traseul individual al unor mari creatori este reprezentat de o devenire sinuoasă, capabilă să sugereze puncte culminante, linii descendente sau momente de declin total. În felul acesta, metamorfozele literaturii franceze de la J. P. Sartre pînă la Françoise Sagan și noul roman permit atît evidențierea alianțelor cu tradiția, cît și decelarea noului, apt să demonstreze *încotro merge literatura.*

Pierre de Boisdeffre rămîne un critic de gust cu o educație clasică. Erudiția sa este mereu mascată cu grijă. Secționarea expunerilor sale pe generații și genuri literare, pe momente istorice fundamentale și fenomene coagulate în jurul unor mari personalități, pune în lumină formația unui cercetător care îmbină în mod fericit arta portretului cu înțelegerea mesajului, preocuparea pentru istoria formelor literare cu explorarea modului de reprezentare a realității. De aceea, se poate spune că Pierre de Boisdeffre se comportă față de viața literară actuală atît ca un istoric cît și ca un filozof al culturii care pledează pentru o artă umanistă. Opera sa este încă o dovadă că, în fiecare epocă, istoria literară reprezintă o adevărată misiune istorică.

În istoria gîndirii estetice contemporane, contribuțiile esteticianului francez Mikel Duffrenne se înscriu în cadrul complex și adeseori contradictoriu al școlii fenomenologice, care are ramificații extrem de variate.

Configurată într-un moment de criză a obiectului, estetica fenomenologică se cristalizează prin apelul la filozofie și psihologie, considerîndu-se că explicațiile de această natură sînt cele mai adecvate pentru elucidarea unor probleme referitoare la experiența estetică, actul de creație și fenomenul de receptare. Faptul acesta i-a determinat pe fenomenologi să încerce să pună bazele unei *științe generale a artei*, preocupată atît de *structura obiectului*, estetic, cît și de experiența estetică, privită ca o *trăire* prin care se relaționează subiectul cu obiectul. Estetica fenomenologică se configurează astfel printr-o fundamentare generală de ordin filozofic, în vreme ce explicarea unor fenomene particulare se face în mod consecvent prin apelul la psihologie. Concepută ca o disciplină filozofică, estetica fenomenologică a fost fundamentată în primul rînd de către filozofi, pe parcursul evoluției sale înregistrînd contribuțiile unor cercetători cu o formație diferită. Dintre exponenții săi cei mai cunoscuți menționăm pe Husserl, Max Scheller, Geiger, care se situează în rîn-

durile deschizătorilor de drumuri. După aceştia, trebuie luate în consideraţie contribuţiile lui Roman Ingarden, care a realizat un excelent studiu despre filozofia operei literare, eseurile lui Heidegger despre literatură şi în cele din urmă studiile lui J. P. Sartre şi Merleau-Ponty. Pornind de la Husserl de care se distanţează în mod sensibil, avînd unele puncte comune de plecare cu Sartre şi Merleau-Ponty, de care se apropie şi prin preocuparea pentru aceleaşi probleme, Mikel Duffrenne se înscrie în rîndurile unei adevărate pleiade de filozofi şi esteticieni fenomenologi francezi, reprezentată de Raymond Polin, Emanuel Levinas, Paul Ricoeur şi Vladimir Jankelevivitch. Cartea lui Mikel Duffrenne *Poeticul*, publicată în limba română de Editura Univers (1971), tipărită pentru prima dată în 1963, reprezintă doar un moment dintr-o amplă activitate, marcată de alte opere ca *Experienţa estetică* (1953) şi *Noţiunea de apriorism* (1959). Dacă unii dintre contemporanii lui Duffrenne aplică fenomenologia percepţiei individuale asupra esteticii, psihologiei sau a filozofiei, autorul cărţii despre *Poetic* utilizează aceeaşi metodă în domeniul esteticii. În vreme ce pentru Roman Ingarden în centrul atenţiei rămîne *opera literară*, pentru Mikel Dufrenne domeniul fundamental de investigare este constituit de *experienţa estetică*. Potrivit tezei sale generale, obiectul estetic reprezintă o sumă de date perceptibile, determinate de capacitatea de receptare a subiectului. Estetica lui Duffrenne pleacă de la premisa că obiectul estetic este ceva care există *în sine pentru noi*. Obiectul estetic ni se oferă astfel ca descoperire, dar relevarea lui se realizează pe baza intenţionalităţii subiectului, teză care duce la fundamentarea apriorismului în gîndirea estetică fenomenologică. Am stăruit asupra acestor principii generale ale esteticii lui Duffrenne, comentate în mod stră-

lucit de Renato Barilli în *Per un'estetica mondana*, deoarece cartea despre *Poetic* se integrează în mod riguros în acest sistem de gîndire. De aceea, considerăm că studiul cu care Ion Pascadi însoțește această carte ar fi fost mult mai util pentru cititori, dacă încerca să elucideze unele principii generale formulate de esteticianul francez. Cartea lui Mikel Duffrenne despre *Poetic* se înscrie în zona de intersecție între fenomenologia clasică și estetica informațională modernă. Teoriile esteticianului francez despre limbaj, despre specificitatea limbajului din poezie și proză, îl apropie de gîndirea structuraliștilor contemporani, deși punctele sale de plecare sînt oferite de Saussure. Mikel Duffrenne este însă un spirit umanist care caută cu asiduitate zonele de manifestare a poeticului. Acestea sînt evidente în *natură* și în *om, poetic* pentru Duffrenne, ca și pentru Valéry, fiind tot ceea ce întreține *starea poetică*. Este adevărat că multe din problemele abordate de Duffrenne, ca inspirația sau poeticul văzut ca o categorie estetică, nu capătă răspunsuri tranșante. Cu toate acestea, cartea sa se înscrie printre contribuțiile cele mai originale pe această temă. De aceea, traducerea ei în limba română, în pofida unor fraze greoaie care opacizează uneori textul, este binevenită, cu recomandarea de a fi urmată de opera sa fundamentală : *Experiența estetică*.

Publicată într-o nouă ediţie în 1970, cartea lui Jean Pierre Richard, *Littérature et sensation* (1954), reprezintă prima sa încercare de constituire a unui nou sistem critic, fundamentat pe rolul senzaţiilor în procesul de mediere a contactului dintre conştiinţă şi realitate. Criticul francez se comportă faţă de opera literară ca un autentic *psiholog al profunzimii*. Ca şi G. Poulet şi J. Starobinski, J. P. Richard porneşte şi el de la specificitatea procesului de creaţie pentru a descoperi acea *matrice originară* de germinare a imaginilor în funcţie de care este definită nota specifică a fiecărei opere literare.

Familiarizat cu opera lui G. Bachelard, Merleau-Ponty şi Sartre, receptiv faţă de unele idei, puse în circulaţie de G. Poulet, autorul operei *Literatura şi senzaţia* se străduieşte să traverseze straturile de suprafaţă ale creaţiei literare pentru a descoperi nucleul fundamentat de coagulare a senzaţiilor, în funcţie de care se produce structurarea particulară a operei.

Dacă pentru G. Poulet actul de identificare a conştiinţei criticului cu opera reprezintă calea fundamentală de cunoaştere a acesteia, pentru J. P. Richard *identificarea* constituie doar o etapă a traseului critic. În felul acesta, comprehensiunea operei presupune în mod programatic şi

distanțarea față de aceasta, fenomenologia actului critic punînd în lumină pe de o parte *fidelitatea mediatoare* a criticului față de text, pe de altă parte, *infidelitatea acestuia*, destinată să ofere spațiul firesc de recul pentru judecata estetică. Constituindu-se astfel ca o modalitate specifică de *re-creare* a operei, actul critic dezvăluie în cele din urmă matricea originară a acesteia, situată de autor în zonele abisale ale conștiinței. În *Universul imaginar al lui Mallarmé*, J. P. Richard precizează că *„Structurile esențiale, temele originale, toate acestea pot fi prospectate la nivelul conștiinței, dar nu întotdeauna în mod explicit"*.

Partizan al *criticii tematice*, J. P. Richard tematizează astfel opera în funcție de structurarea senzațiilor specifice, evidente printr-o anumită *recurență* a expresiilor obsedante. Contactul dintre conștiință și imagini duce astfel la configurarea unui univers literar specific. Pe această cale, J. P. Richard ajunge să-și imagineze eul receptor al scriitorului ca un *complex de senzații* asociate, idee preluată din cunoscutul *Tratat despre senzații* al lui Condillac. Dar năzuința criticului francez de investigare a operei literare la nivelul conexiunii imaginilor senzoriale, este greu de realizat, deoarece nu poate dispune de nici un fel de instrumente adecvate în acest sens. De aceea, criteriile sale se amestecă inevitabil, prin apelul pe care îl face autorul atît la imaginile senzoriale, cît și la *reverie* și *conștiința imaginantă*. Studiul despre Stendhal din volumul *Littérature et sensation* ni se pare ilustrativ în acest sens. Criticul își propune astfel să cerceteze *„Toate viețile reale și imaginare, la toate nivelurile experienței"* lui Stendhal. În funcție de acești factori urmează să fie definite atît personalitatea scriitorului, cît și nota dominantă a operei sale. Dar încercînd să reconsti-

tuie așa-zisa experiență originară a lui Stendhal, J. P. Richard folosește textele acestuia fără nici un discernămînt specific. Metodologia sa este aplicată în așa manieră încît viziunea totalitară a criticului aduce pe același plan atît romanele și jurnalele prozatorului francez, cît și eseurile sale despre literatură și artă, biografiile literare, corespondența etc. Preocuparea aceasta stăruitoare de a descifra o notă originară comună tuturor scrierilor lui Stendhal duce în mod fatal spre o viziune nivelatoare a creației sale atît de diversă. J. P. Richard ajunge astfel la convingerea că personalitatea scriitorului, ca și opera sa pun în lumină o *structură bipolară*, rezultată din prezența *spiritului lucid* și a *reveriei himerice*. Experiența originară stendhaliană are, prin urmare, drept componente *uscăciunea* și *tandrețea*. Criticul pleacă de la postulatul că în contactul lor inițial cu lumea, eroii stendhalieni nu au o esență umană prestabilită. Ființe ingenue, în etapa lor inițială de existență, aceștia își construiesc un anumit ideal prin intermediul exclusiv al senzațiilor. Specificitatea acestora, rezultată din polarizarea obsedantă a unor imagini, impune concluzia că eroii scriitorului francez sînt acționați în existență de *goana după fericire*. Există, așadar, o direcționare programatică, lucidă, a eroilor stendhalieni. Dar intensitatea acestei intenții programatice nu este niciodată cunoscută cu anticipație. De aici ar rezulta atît incapacitatea acestor personaje de a-și armoniza intenția lucidă cu forța ei pasională, cît și epilogul lor tragic. Autorul constată în același timp că la începutul carierei lui Stendhal contactul personajelor cu lucrurile era relatat printr-o *descriere uscată*, căreia i se adaugă mai tîrziu o anumită *tandrețe interioară*. În felul acesta atît descrierea rezistenței obiectului în fața dorinței, cît și explicația logică a unui contact au fost înlocuite cu

fluxul imaginar, determinat de entuziasmul provocat de pasiuni foarte puternice. Paralel cu modificarea relației conștiinței cu obiectele, s-a produs și o anumită metamorfozare a procedeelor literare, apelul la artele plastice și la muzică sporind sensibil universul literar al scriitorului. Aglomerat de citate eteroclite, studiul lui J. P. Richard despre Stendhal nu depășește sfera unor locuri comune. Lipsa unei linii directoare evidente, montajul nesistematic de citate demonstrează aplicarea redusă a criticului francez pentru analiza prozei, atestată și de eseul său *Creația formei la Flaubert*.

GEORGES POULET
ȘI CONȘTIINȚA CRITICII

În peisajul noii critici din epoca noastră, Georges Poulet se definește ca un adept al criticii subiective, fundamentată pe principiul identificării conștiinței criticului cu aceea a operei scriitorului criticat. Dezideratul acesta este mai vechi, fiind întîlnit într-o formă embrionară la Doamna de Staël și Sainte-Beuve, apoi la Proust, Marcel Raymond și Albert Béguin. Georges Poulet încearcă să aducă o nouă motivație, care, cel puțin pe anumite planuri, se întîlnește cu aceea a lui Dilthey sau Charles du Bos. Autorul *Metamorfozelor cercului* pleacă de la premisa că actul critic trebuie să devină o cunoaștere cît mai intimă a realității criticate, iar gîndirea critică să se suprapună peste cea criticată în așa fel încît să permită *re-gîndirea, re-imaginarea* operei literare din interiorul său. Apropiind metodologia actului critic de ceea ce germanii numesc *Geistesgeschichte,* Georges Poulet scoate în relief funcția creatoare a criticii literare, numind-o gîndire asupra unei gîndiri, cuvînt asupra unui cuvînt, semnificant al unui semnificant sau, în ultimă instanță, *conștiință a unei conștiințe*. Caracterul acesta de experiență pe marginea unei alte experiențe este de natură să evidențieze ponderea pe care o capătă factorul

trăire în comprehensiunea unei opere, ce ne permite să subliniem analogia cu conceptul de *Erlebnis* care a deținut un rol fundamental în opera lui Dilthey. Subiectivizarea procesului actului critic tinde, de fapt, spre o anumită obiectivizare, rezultată din capacitatea criticului de a se detașa de sine, instalîndu-se astfel total în conștiința operei criticate. *„Criticul,* scrie Georges Poulet, *este deci acela care, anulînd viața sa proprie, consimte să vadă cum conștiința sa este ocupată de o conștiință străină, care poate fi numită conștiința operei"*. Ideile acestea care traversează diferite scrieri ale lui Georges Poulet sînt sintetizate în cartea sa recentă, *La conscience de la critique* (1971) care, însumînd un succint examen al criticii franceze de la Madame de Staël, Proust, A. Béguin, Charles du Bos, pînă la Bachelard, Sartre, Starobinski, M. Blanchot, J. P. Richard și Roland Barthes, se încheie cu două studii de sinteză, reprezentate de *„Fenomenologia conștiinței critice"* și *„Conștiința de sine și conștiința celuilalt"*.

Georges Poulet consideră că *noua critică*, cristalizată în epoca noastră, reprezintă un eveniment foarte important prin acea problematică comună pe care o abordează, rezultată din aprecierea literaturii, cît și a criticii, ca un fenomen de conștiință. Raportul acesta dintre două stări de conștiințe, constituite de gîndirea critică și opera criticată presupune o anumită distanță sau apropiere între acestea, care poate duce pînă la totala lor identificare. Prezentă și în critica romantică și impresionistă, ideea de suprapunere a celor două conștiințe n-a fost, după opinia lui Poulet, niciodată totală în secolele anterioare, iar atunci cînd a lăsat această impresie, ea era totuși anulată de un anumit fundal ironic. Ecranul acesta despăr-

ţitor a avut în cele mai multe cazuri drept urmare absorbirea egoistă a operei de conştiinţa criticului, care s-a soldat cu deformarea acesteia prin ironie, nu prin comprehensiunea bazată pe simpatie sau admiraţie. Pe această cale, autorul scoate în evidenţă deosebirile dintre critica tradiţională ca act de conştiinţă şi noua critică, fundamentată pe principiul identificării. Explicarea mecanismului acestui principiu, relevat de Poulet în operele multor critici contemporani, ni se pare că reprezintă zona cea mai densă a reflecţiilor autorului pe marginea actului critic. Trebuie să precizăm de la început că atît opţiunea pentru anumiţi termeni ca obiect, subiect, privire, conştiinţă, lucruri etc., cît şi modul de manipulare teoretică a acestora, trimite spre fenomenologia existenţială sartriană, căreia Poulet îi rămîne sensibil tributar. În prima sa ipostază, cartea din biblioteci sau din librării este un obiect. Metamorfoza acestui obiect inert începe în momentul în care cade sub privirile cititorului, actul de lectură fiind calea de trezire a unei conştiinţe latente, care aşteaptă să se întîlnească cu aceea a subiectului ce face astfel cartea să trăiască. În acest fel, incompatibilitatea dintre conştiinţă şi obiect dispare. Receptorul operei literare, invadat de conştiinţa operei, apare ca un eu care gîndeşte o gîndire străină, *el* (celălalt) transformîndu-se în *eu* prin capacitatea criticului de a gîndi gîndirea operei, de a şi-l asuma pe *el* prin conştiinţa operei. Comprehensiunea operei se produce astfel prin actul de lectură care face ca fiinţa celui care scrie să se releve în noi. Conştiinţa mirată a criticului care recepteazà o operă ajunge astfel să se identifice total cu cealaltă prin *„dispariţia totală a gîndirii criticate“*. Transmutarea aceasta a unui obiect în altul, crearea unui curent mintal asemă-

nător cu al operei, se produce prin actul de lectură ce reprezintă calea spre identificare.

Seducătoare, teoria aceasta a *cogitoului* criticului care se suprapune peste al scriitorului, nu mai permite însă un spațiu de recul, necesar pentru emiterea judecății de valoare. De aceea, tipul acesta de *critică imanentă*, cultivată de Georges Poulet, se oprește la comprehensiunea globală a operei, dar pune în paranteză ierarhizarea ei, de unde rezultă neajunsul său fundamental.

Ca şi alţi exponenţi ai noii critici franceze, Jean Starobinski aduce şi el aceeaşi preocupare constantă pentru justificarea şi explicarea opţiunii pentru o anumită modalitate de abordare a operei literare. Conceput ca un traiect stabilizat, demersul conştiinţei spre un anumit obiect cu trăsături particulare, reprezentat de contactul operei cu actul critic, se întemeiază pe privire.

Pornind de la Bachelard şi Sartre, Poulet şi Freud, autorul culegerii de eseuri, intitulată sugestiv *L'Oeil Vivant*, explică fenomenologia actului critic prin anumite principii mai generale de teorie a cunoaşterii a căror rezonanţă sartriană este evidentă. În contactul său cu lucrurile, conştiinţa fiinţei umane înregistrează prin *privire* aspectele cele mai evidente ale realităţii. Autorul eseului *Le Voile de Popée* demonstrează cum în apropierea sa de obiecte privirea se izbeşte de un anumit val care le opacizează. Investind conceptul de privire cu o largă semnificaţie gnoseologică, Jean Starobinski precizează că numeşte *„privire mai puţin facultatea de a culege imagini, cît aceea de a stabili o relaţie"*. Animată de intenţia de depăşire a aparenţelor, privirea interoghează obiectele pentru a ajunge în cele din urmă să le dea trans-

parenţa aptă să ducă la investirea lor cu anumite semnificaţii.

După opinia lui Jean Starobinski, atitudinea criticului care ia act de opera literară prin acest tip specific de privire este asemănătoare cu orice proces de luminare a semnificaţiei ascunse a altor lucruri. *„Privirea constituie legătura vie între persoană şi lume, între eu şi ceilalţi. Fiecare aruncătură de ochi spre scriitor pune sub semnul întrebării statutul realităţii (şi al realismului literar), precum şi acel al comunicării (şi al comunităţii umane).“*

Exigenţele fireşti ale privirii criticului îl duc astfel pe acesta spre descifrarea sensurilor latente ale operei spre cunoaşterea sensului lor secund. Distanţîndu-se cu discreţie de concepţia lui Georges Poulet despre critică ca act de identificare, Jean Starobinski consideră că aceasta reprezintă doar un *gest mimetic*, o anumită manieră de *parafrazare* a operei. Criticul francez ajunge în felul acesta la concluzia că actul de coincidenţă a conştiinţei receptorului cu opera constituie doar un moment al traiectului critic, deoarece comprehensiunea acesteia nu se produce decît prin distanţarea capabilă să ofere spaţiul firesc al evaluării critice.

Relaţionată cu opera literară, atitudinea criticului concepută în această manieră reprezintă în fiecare caz o istorie a unei priviri. Jean Starobinski distinge astfel o anumită privire a criticului şi alta care se defineşte prin comportamentul personajului faţă de mediul său ambiant. *Critica tematică*, cultivată de Jean Starobinski, se defineşte ca un proces complex de descifrare a unei priviri semnificative. În teatrul lui Corneille, bunăoară, criticul francez descoperă o *mitologie a prezenţei*. Eroul cornellian se *„exprimă prin apariţia sa“*. Acesta are facultatea de a releva o esenţă adevărată, prezenţa eroului punînd

astfel în lumină atît grandoarea sa, cît şi privirea admirativă pe care o provoacă.

Dacă la Corneille, privirea este investită cu capacitatea de a depăşi actul tragic, la Racine relevă în permanenţă *insatisfacţia* şi *resentimentul*. În felul acesta, în vreme ce la Corneille privirea se asociază cu admiraţia, la Racine personajele apar într-o atmosferă de lumină şi umbră, ieşirea lor în spaţii luminoase acoperindu-le de ruşine. Exemplul Fedrei este elocvent în acest sens, cu atît mai mult cu cît privirea raciniană, proiectată asupra eroilor săi, generează aviditatea nefericită, spiritul posesiv declanşat de nenorocire.

Tematizarea teatrului celor doi mari clasici francezi proiectează într-adevăr o nouă lumină asupra înţelegerii operei lor. Reducţia la privire, la relaţia dintre individ şi context, face din dramaturgia celor doi scriitori un *teatru al existenţei*, interpretat într-o manieră apropiată de filozofia sartriană. Dar ingeniozitatea lui Jean Starobinski, ca critic al privirii, rezultă într-o măsură şi mai mare din eseul său, *Stendhal, pseudonim*. În acest caz, atenţia criticului nu se mai îndrumează cu precădere spre opera lui Stendhal, ci spre biografia scriitorului, privită ca un fenomen de anterioritate specifică a creaţiei sale literare. Reprezentînd o *mască*, opţiunea prozatorului francez pentru un alt nume apare ca o tendinţă de a se sustrage unor priviri şi în acelaşi timp, ca o dorinţă de a se detaşa de mediul familial şi de a apare în faţa lumii într-o altă lumină. Argumentele şi explicaţiile lui Jean Starobinski sînt desprinse în acest caz atît din arsenalul filozofiei existenţialiste, cît şi din sociologie şi psihanaliză.

Ingenios, sistemul critic pe care l-a construit Jean Starobisnki printr-o evidentă distanţare faţă de maeştrii săi, prezintă însă şi unele neajunsuri care nu pot fi trecute

cu vederea. Caracterul tematic al criticii sale are o puternică notă subiectivă. Evitînd cercetarea statistică a temelor, criticul se mulţumeşte să le afirme şi să le susţină prin decupări ilustrative din anumite texte. De aceea, adeseori, aspectul lor dominant apare ca o opţiune neconvingătoare. Dar în pofida unora dintre concluziile sale arbitrare, sistemul critic adoptat de Jean Starobinski are meritul de a proiecta o lumină inedită asupra operelor literare criticate.

Cine parcurge paginile cu caracter metodologic din studiile de critică literară ale lui Jean Rousset constată cu uşurinţă că se găseşte în faţa unui spirit eclectic extrem de subtil, care îşi construieşte sistemul de abordare a operei literare printr-un discret „ecart" faţă de predecesorii săi.

Pornind de la rezultatele obţinute de formaliştii ruşi, în privinţa modului de relaţionare a mecanismului intern al operei analizate cu sensurile care se dezvăluie pe această cale, tributar lui Leo Spitzer, Albert Béguin, Marcel Raymond şi Georges Poulet, autorul culegerii de eseuri *Forme et signification* se comportă faţă de textul literar ca o *conştiinţă structurantă*, ce situează creaţia, aparent imobilă, într-o anumită devenire. Traseul actului critic, rezultat din sistemul proclamat de Jean Rousset, însumează, pe de o parte, relaţia dintre formă şi semnificaţie, pe de altă parte, raportul dintre conştiinţa criticului şi universul aparent închis al operei.

Ca şi Albert Béguin, Marcel Raymond sau Georges Poulet, Jean Rousset acceptă şi el prezenţa unui mare coeficient de subiectivitate în exercitarea actului critic. Angajarea subiectivă a criticului faţă de operă începe odată cu decupajul arbitrar al unor aspecte ale acesteia

în vederea studierii lor şi se încheie cu opţiunea pentru perspectiva din al cărei unghi de vedere este cercetat textul literar. Dar alături de aceste elemente care fac parte din actul de decizie a criticului, opera se relevă prin anumite date concrete, circumscrise foarte precis de text, care capătă o anumită evidenţă prin examenul formei sale. Există astfel o anumită autonomie a operei literare, privită ca o entitate în sine, aşa cum există o anumită posibilitate de abordare subiectivă a acesteia, corectată însă mereu de elementele concrete ale scriiturii. Încercînd să stabilească pe acest plan dialectica actului critic, Jean Rousset acordă un larg spaţiu de mişcare atît iniţiativei operei, cît şi aceleia care îi aparţine criticului. Programul său teoretic de investigare a textului literar se înscrie pe aceste coordonate : *„sesizarea semnificaţiilor prin traversarea formelor, degajarea alcătuirilor şi a aspectelor revelatoare, decelarea în textele literare a acelor noduri, figuri şi reliefuri inedite, care semnalează operaţia simultană a unei experienţe trăite şi a integrării ei în operă“.*

Obiectivele desprinse din sistemul critic adoptat de Jean Rousset trimit în primul rînd spre studiul formei operei literare. Autorul porneşte de la premisa că o anumită *construcţie sensibilă,* care este de domeniul evidenţei, poate duce la descifrarea *universului mintal* implicat, deoarece, în ultimă instanţă, arta este *viziune* şi *formă.* Spre deosebire de vechea şcoală a formaliştilor ruşi, Jean Rousset nu transformă însă forma într-o cercetare autonomă faţă de sensurile pe care le poate comunica. Criticul genevez consideră că între creaţia literară şi realitate, ca şi între intenţiile autorului şi opera sa, există un raport incontestabil. Dar caracterul dinamic al acestuia nu permite să se ajungă la coincidenţa totală a intenţiei cu sen-

sul operei sau al realității cu universul de semnificații al creației literare. Rezultată dintr-o experiență asupra realului, arta se produce ca o *„ruptură"* față de acesta, ca un act diferențiat față de universul real, abolit în parte de operă care ne introduce prin actul de lectură într-o lume nouă.

Raportul acesta dintre operă și realitate rămîne valabil și pentru conexiunea care se creează între textul finit și cititorul său. *„Înaintea mea,* scrie Jean Rousset, *se construiește o lume închisă, dar poarta care face parte din construcție se deschide. Opera este în întregime o închidere și un acces, un secret și cheia secretului său."* Fenomenul acesta care se referă la opera literară finită este generat la rîndul său de diferența care apare între sensibilitatea artistică a creatorului și sensibilitatea sa obișnuită. Din această cauză, criticul nu poate căuta intențiile artistului decît în operă, travaliul acestuia de căutare a unei forme unice a expresiei fiind determinat de nevoia de a se comunica pe sine. Spre deosebire de unii exponenți ai școlii structuraliste, care privesc limbajul operelor populare ca un fenomen dat, cu forme fixe, în care se integrează gîndirea unui artist, Jean Rousset consideră *„arta ca o creație de forme din care se degajă propria lor semnificație".* Dar forma nu mai apare în concepția sa ca un simplu mulaj exterior al unor idei, ea este un principiu activ de organizare, un raport de linii de forțe care permite degajarea unei rețele constante, a unor structuri apte să dezvăluie un univers mintal. Ca și școala gestaltistă sau Leo Spitzer, Jean Rousset acceptă ideea că forma se definește printr-o relație a părților cu totul. Faptul acesta are consecințe notabile pentru sistemul de lectură al criticului. Autorul consideră că instrumentul criticii nu trebuie să preceadă analiza, căile de apropiere a criticului

de operă trebuind să fie tot atît de diverse cum sînt și ale scriitorului față de realitate. De aceea, criticul francez este un partizan al *lecturii globale*, capabile să transforme o carte examinată într-o rețea de relații reciproce simultane, deși lectura operei se constituie ca o succesiune. Abordarea operei literare pe această cale nu duce la abolirea judecății de valoare. Jean Rousset concepe actul critic ca o identificare cu opera, după care se produce momentul de distanțare. Lectura mimetică, determinată de supunerea la text, se conjugă cu replierea, cu aprecierea operei ca obiect. Dar, cînd primul timp al actului critic eșuează, deoarece criticul nu se poate identifica cu experiența autorului, aceasta înseamnează și un eșec al operei. *Lectura mimetică*, asociată cu *lectura globală*, însumează parcurgerea unei opere în toate sensurile. Convins, ca și Bachelard și apoi Lacan, că *„structurilor imaginației le corespund în mod necesar anumite structuri formale“*, Jean Rousset rămîne astfel adeptul criticii care pleacă de la *formă* pentru a ajunge la *semnificații*. Aplicat asupra unei singure opere („Princesse de Clève“), tuturor operelor unui autor (Marivaux) sau unui gen specific (Le roman par lettre), studiul formei poate fi conceput în modurile cele mai variate. El rămîne însă o cale obiectivă de descoperire a unui univers subiectiv. *„Negare a persoanei criticului, afirmare în fața acestuia a unei entități la început total obiectivă“* (Poulet), sistemul critic adoptat de Jean Rousset se definește prin aceste antinomii care indică și nota originală a operei sale.

Există cărţi care stîrnesc mari speranţe sau adevărate acte de repulsie prin însuşi titlul pe care îl poartă. Trebuie să mărturisesc că faptul acesta mi se pare firesc, deoarece pe parcursul timpului s-a creat în toată lumea o adevărată strategie cultural-comercială a titlului operei literare sau a cărţii de critică. Gravă sau decepţionantă pentru cititori devine doar împrejurarea cînd o carte care se anunţă foarte promiţător duce la concluzia că este un adevărat eşec. În această categorie se înscrie, după părerea noastră, încercarea lui Pierre Macherey de a „revoluţiona" ştiinţa literaturii cu opera sa, *Pour une théorie de la production littéraire* (1971).

Pierre Macherey se anunţă de la început ca un spirit raţionalist care îşi propune să demitizeze critica şi istoria literară prin înlăturarea unor concepte sau răsturnarea unor principii care au întreţinut un anumit spaţiu de mister în jurul autorului sau a creaţiei literare. În acest scop, autorul renunţă în mod programatic la anumite concepte, cum sînt acelea de *creaţie, inspiraţie* etc., scriitorul fiind privit ca un fel de manufacturier literar cu o anumită structură specifică, iar travaliul artistic, procesul de creaţie, este studiat ca o producţie literară ale cărei

condiții de realizare și mecanism intern ar urma să fie cunoscute și explicate fără nici un fel de act de empatie. Dacă tendința aceasta de demistificare a actului critic și a operei literare ni se pare demnă de reținut, căile propuse de autor în acest scop întrețin o permanentă stare de confuzie, deoarece toate încercările sale de delimitare a criticii de alte domenii sucombă într-un straniu arsenal de dialectică negativă, care nu duce spre nici un fel de soluții inteligibile. Cartea lui Pierre Macherey *Pentru o teorie a producției literare* pune în discuție probleme cardinale ale criticii literare contemporane. Autorul se ocupă astfel de critica de judecată, domeniu și obiect, regulă și lege, judecata pozitivă și negativă, improvizație, structură și necesitate, autonomie și independență, iluzie și ficțiune, creație și producție, explicație și interpretare, a spune și a nu spune, profunzime și complexitate etc., la care se adaugă unele modele de analiză literară.

Dar rigoarea aceasta aparentă, fixarea asupra unei problematici de autentică importanță, nu duc la nimic, deoarece totul este rezolvat printr-un „limbaj afirmativ" corelat cu o argumentare superficială, bazată pe dialectica negației, încît judecata autorului nu capătă niciodată o bază profundă de argumentare. Critica literară, ca studiu al operelor, este considerată de Pierre Macherey doar ca o demarcare de domenii, nu ca un obiect, ca și cînd între acestea nu ar fi nici o legătură. Situată la început între știință și artă, critica i se pare autorului că a fost multă vreme mai aproape de artă prin faptul că i s-a stabilit un domeniu care a anticipat critica. Autorul încearcă să demonstreze că aceasta trebuie să-și construiască un obiect prin îndepărtare sau diferențiere de reali-

tatea specifică, adică de literatură. Pornind de la anumite principii de gnoseologie, autorul consideră că a cunoaşte înseamnă a inventa un nou limbaj, nu a reconstitui sensuri latente, uitate sau ascunse. Dacă afirmaţia aceasta poate fi valabilă pentru ştiinţele pozitive, ea nu capătă o formulare atît de tranşantă în domeniul criticii. Este adevărat că discursul critic trebuie privit ca un fenomen separat de discursul literar, ca un act de distanţare faţă de acesta, pentru a evita lectura mimetică, deci actul critic conceput ca o repetare a operei, tradusă în alt limbaj. Dar nu poate fi trecut cu vederea faptul că critica este un discurs asupra unui alt discurs şi autonomia sa totală o transformă într-un pretext, anulîndu-i sensul, funcţionalitatea. Pierre Macherey crede că critica fundamentată pe baze raţionaliste trebuie să capete un obiect nou. Dat fiind faptul că opera literară a fost privită adeseori ca un produs de consum, criticul apare şi el ca un mediator între autor şi public, ca un arbitru al gustului sau ca un magistrat care emite judecăţi normative. Refuzînd să acorde însă criticului atribuţii de acest gen, deoarece opera sa constituie ca o alteritate faţă de realitate, ca o ficţiune care înlătură ideea de model, Pierre Macherey ajunge la concluzia că aşa cum creaţia literară este autonomă faţă de datul său iniţial, critica trebuie să fie la fel. Opera trebuie studiată, aşadar, ca un mecanism în sine, ca un produs, realizat în anumite condiţii. Studiul acesta este mediat de expresie, deşi opera nu este numai limbaj, ea însumînd date informaţionale eterogene. Ce înseamnă pentru autor condiţiile de producere a operei este greu de înţeles, iar analizele sale care urmăresc un proiect ideologic, încorporat în limbaj, nu se deosebesc prea mult de cele tradiţionale, autorul refuzînd critica de inter-

pretare în favoarea celei de explicare. Cartea lui Pierre Macherey *Pentru o teorie a producției literare* este o mare dezamăgire. Ea are însă meritul de a aborda un domeniu nou, deschis unei concepții raționaliste despre artă. În acest domeniu, Pierre Macherey a formulat întrebări utile, neliniștitoare, dar nu a găsit nici un fel de răspunsuri convingătoare.

MINCIUNA ROMANTICĂ ŞI ADEVĂRUL ROMANESC

Îndrumată cu precădere spre căutarea de semnificaţii filozofice, psihologice, sociale, etice şi biografice, critica tematică modernă s-a constituit în ultimul deceniu ca o şcoală de largă audienţă, în pofida rezultatelor obţinute de exponenţii ei.

Ni se pare astfel demn de remarcat faptul că atunci cînd adepţii criticii tematice au fost animaţi de dorinţa de a descoperi etimonul spiritual al operei sau, cum spunea Leo Spitzer, centrul solar al acesteia, discursul critic s-a constituit ca un limbaj secund perfect coerent, validat de confruntarea mereu posibilă a concluziilor sale cu sensurile majore ale textului analizat. Dar, în toate celelalte cazuri, cînd discursul critic tinde spre o anumită autonomie, iar opera reprezintă doar un simplu pretext sau un punct de plecare, actul critic capătă un caracter parazitar, care îl situează la periferia creaţiei literare.

Cartea lui René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), ni se pare deosebit de elocventă în acest sens. Pornind de la anumite puncte de vedere exprimate de Max Scheler în *Omul resentimentului*, ca şi de la unele idei desprinse din fenomenologie, existenţialism şi psihanaliză, René Girard concepe actul critic ca

un traseu cu semnificații eteroclite, destinat să definească raportul dintre personaje, ca și conexiunea dintre conștiința acestora și obiectele (idealurile) pe care le doresc.

De la început devine astfel evident faptul că o asemenea critică de semnificații nu se poate aplica decît asupra unei sfere restrînse de scrieri epice, în cadrul cărora personajele sînt dispuse într-un asemenea cîmp strategic încît conflictul dintre acestea să fie întreținut de disputarea unor *obiecte-valori*, reprezentate de o femeie iubită, o avere, un ideal etc. Și într-adevăr textele comentate de criticul francez sînt alese din Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Proust în așa manieră, încît decupajul realizat să permită tematizarea acestor opere în spiritul unui sistem construit aprioric, dar pe care autorul îl înfățișează ca o derivare din universul literar al scriitorilor menționați.

Primele principii emise de René Girard trimit spre teoria cunoașterii, axiologie și psihologie. Un citat din Don Quijote îl duce astfel pe autor spre concluzia că seducția exercitată de anumite *obiecte* (idealuri) asupra unor *personaje* nu este rezultatul direct al contactului cu aceste valori, ci consecința unui *act de imitație, mediat* de un alt personaj care reprezintă un *model*. Așadar, mobilul *dorinței* solicitate de ceva nu se configurează ca un proces psihologic în linie directă deoarece, după opinia criticului francez, dorința are un caracter *triunghiular*, constituit de *subiectul* care dorește, de *modelul* care *mediază*, și de *obiectul dorit*, a cărui valoare impresionantă, uneori șocantă și dureroasă, nu se dezvăluie decît prin traversarea conștiinței *celuilalt*.

După ce René Girard emite aceste principii ca pe un postulat a cărui validitate nu trebuie demonstrată, abordează operele scriitorilor doar din acest punct de vedere.

Mobilul peripețiilor lui Don Quijote este explicat prin dorința acestuia de a imita pe Amadis de Gaula, Mathilde de la Mole din cunoscutul roman al lui Stendhal își caută modelele în istoria familiei. Julien Sorel îl imită pe Napoleon, iar doamna de Bovary trăiește sub imperiul unor dorințe, mediate de romanele romantice. René Girard distinge în același timp tipul de *mediație externă* de cel de *mediație internă* în funcție de distanța spirituală mai mare sau mai mică dintre subiect-obiect și modelul care mediază dorința. În cadrul mediației externe, evidente în *Don Quijote* distanța dintre subiect și mediator este așa de mică, încît cele două personaje principale au zone directe de contact, în vreme ce meditația internă din opera lui Proust, de pildă, nu permite o asemenea apropiere. Mai mult, mediația externă a dorinței este mărturisită, în maniera lui Don Quijote sau Sancho, pe cînd mediația internă este tăinuită, atitudinea doamnei Verdurin sau a lui Marcel din *În căutarea timpului pierdut*, fiind ilustrativă în acest sens.

Privit ca un model demn de urmat în cadrul mediației externe, mediatorul este *urît* de subiectul mediației interne, care vede în acesta un concurent, un rival generator de suferință sau un posesor al obiectului dorit.

René Girard cantonează astfel analiza operelor literare la nivelul cercetării modului de expresie a acestei *dorințe triunghiulare* cu puținele nuanțe posibile pe care le înregistrează. Analiza sa este *paraliterară*. Ea tinde să lumineze *Weltanschauungul* unor scriitori din perspectiva unui sistem prestabilit, unilateral care, ca orice act de reducție, sărăcește și uniformizează în mod fatal sensurile multiple ale operei literare.

RACINE
ȘI ACTUL DE LECTURĂ

Întotdeauna întîlnirea dintre conștiința criticului și aceea a scriitorului, relevată evident de opera sa, se produce prin contactul dintre două coduri diferite de limbaj, care se soldează în fiecare caz cu alte rezultate. De aceea, nu se poate vorbi de o lectură unică a operei unui scriitor, aptă să ducă la anumite concluzii definitive, ci de o diversitate a actelor de lectură, realizate fie la răstimpuri diferite, fie în același timp. Este un lucru bine cunoscut faptul că într-un anume fel au fost receptați anumiți scriitori ca Shakespeare, Balzac, Eminescu, Arghezi și Joyce de către contemporanii lor și în alt fel de posteritatea critică. Dar și aceste generalizări care tind să reducă diversitatea actului de lectură la un anumit numitor comun, sînt excesive. Astăzi este limpede pentru orice cititor avizat că diversitatea actului de lectură nu rezultă doar din *istoricitatea* sa ; el este adeseori consecința unui sistem specific de abordare a textului, ceea ce permite ca în același timp să fie interpretat din mai multe unghiuri de vedere. Bine înțeles că în cazul de față nu ne referim la lectura de amuzament pur, care are un caracter infraestetic, ci la aceea care pornește de la un anume sistem de interpretare a operei.

În anii din urmă studiile de estetică a actului de lectură s-au bucurat de un interes deosebit. Ele au putut căpăta caracterul unor ample considerații teoretice, ca în cartea lui Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur* (1960) sau au permis unele cercetări critice cu caracter aplicativ, cum sînt cele realizate de Ch. Mauron, J. P. Weber, R. Barthes etc. Nu mai puțin elocventă ni se pare încercarea de a publica anumite antologii de texte critice din diverse etape istorice, referitoare la un anumit autor. Ele sînt de natură să demonstreze modul în care acesta a fost receptat de critica literară pe parcursul timpului. Una dintre cele mai elocvente tentative de acest gen îi aparține cercetătorului francez J. J. Roubine, a cărui culegere de texte, intitulată *Lectures de Racine* (1971), constituie o demonstrație concretă, privitoare la diversitatea actului de lectură.

Există astfel anumiți scriitori asupra cărora criticii din toate perioadele istorice au simțit nevoia să-și spună cuvîntul. Printre aceștia se situează și Racine, care la fel ca și Mallarmée (din perioada mai recentă), este socotit un fel de simbol al literaturii franceze. Așa ne explicăm de ce alături de critica tradițională, cei mai mulți exponenți ai noii critici franceze au dorit să demonstreze validitatea sistemului lor critic prin aplicații făcute asupra operei raciniene.

Printr-un ingenios montaj de texte, J. J. Roubine urmărește să scoată, așadar, în evidență, metamorfozele modului de receptare a teatrului racinian, începînd de la referințele sumare și pline de rezerve asupra scrierilor sale și ajungînd pînă la idolatrizarea și negarea acestui mare dramaturg. De la opiniile din presa vremii, notele din jurnalele personale, mărturiile unor artiști care au interpretat diverse personaje raciniene pînă la receptarea

operei acestui scriitor clasic de iluminiști, romantici, critica universitară și noua critică, cele mai ilustrative texte sînt alese pentru a sublinia diversele opinii formulate asupra operei, ca și diversele moduri de abordare și interpretare a textelor.

Antologia alcătuită de J. J. Roubine nu are rostul de a impune unele opțiuni pentru anumite sisteme de lectură. Confruntarea de opinii în acest muzeu imaginar al criticii care însumează pe La Bruyère, Diderot, Voltaire, Stendhal, Sainte-Beuve, Lemaitre, Brunetière, Valéry, Fubini, Spitzer, Poulet, Goldmann, Mauron, Barthes etc., nu demonstrează relativitatea actului de lectură, ci istoricitatea sa, diversificarea actului critic în funcție de opțiunea pentru un anumit sistem.

SUSAN SONTAG
ŞI NEGAREA CRITICII DE INTERPRETARE

Cînd Hennequin încerca să pună bazele *criticii ştiinţifice*, el demonstra cu acel prilej că opera literară reprezintă o sumă de semnificaţii sociale, istorice, psihologice, filozofice, pe care cercetătorul are datoria să le detecteze. De atunci şcolile de critică s-au diversificat în aşa măsură, încît astăzi se poate vorbi de o critică sociologică, psihanalitică, filozofică, stilistică, estetică, tematică etc.

Dar într-o măsură mult mai mare ca în deceniile trecute, noul val din critica contemporană pune un accent deosebit pe actul de interpretare, indiferent de faptul dacă sensurile detectate sînt o expresie a inconştientului (Ch. Mauron, Jean-Paul Weber) sau a unei profunzimi complexe, greu de localizat cu precizie (G. Bachelard, J. P. Richard). Împotriva acestui val care ridică actul de interpretare a criticului pe prim plan, legitimînd subiectivitatea sistemului de lectură, se ridică S. Sontag în unele eseuri ale sale, dintre care menţionăm în mod deosebit *Contre l'interprétation* şi *Le style „camp"*.

Tînăra autoare americană vizează în primul rînd acele direcţii critice care în spiritul aristotelic privesc arta ca *mimesis*. Or, în acest caz, literatura fiind considerată ca o reproducere a unei realităţi exterioare ei, criticii caută să descifreze în conţinutul operei acele sensuri care trimit

spre informații extraestetice. Dacă S. Sontag apreciază utilitatea *criticii literale* cultivată de filologi în antichitate, ea este ostilă, în schimb, oricărui gen de *critică de interpretare* care are în vedere conținutul operei, acceptînd doar comentariul formei, al expresiei.

Din păcate, opoziția pe care autoarea o face criticii de semnificații, adoptată de majoritatea exponenților noului val, este susținută de argumente puerile. A vorbi despre transparența textului sau de actul critic conceput ca un vocabular descriptiv, într-o vreme în care cuvîntul devine multivoc și scriitorii opacizează adeseori în mod deliberat textul, înseamnă a trăda funcția majoră a actului de investigare a operei prin renunțarea la critica de semnificații, bazată pe descifrarea *codurilor* multiple ale scriiturii.

Un fenomen simptomatic pentru specificul culturii din epoca noastră ni se pare că rezultă din faptul că critica a suscitat, mai ales în ultimii ani, discuţii mult mai ample decît creaţia literară. Reeditînd o variantă actuală a cunoscutei polemici dintre clasici şi moderni, noul val din critica contemporană a depăşit graniţele unor arii originare de cristalizare, constituindu-se ca o amplă şcoală cu ecouri şi exponenţi devotaţi în diverse zone de cultură. În prima etapă de afirmare, noua critică a încercat să acrediteze anumite sisteme de lectură nu numai prin realizarea unor studii cu caracter aplicativ, ci şi prin publicarea unor pamflete de mare virulenţă care au însă un suport teoretic remarcabil. Eseul lui R. Barthes *Critique et Vérité* (1966) care reprezintă o replică dată lui R. Picard se înscrie în această zgomotoasă ofensivă de idei. Publicat în acelaşi an, studiul de sinteză al lui S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, este destinat să aducă un anumit echilibru în aceste polemici, demonstrînd printr-o vastă orchestraţie de idei necesitatea şi specificul noii critici. Exprimînd poziţia lucidă a unui partizan al modernilor, cartea lui S. Doubrovsky este urmată de *Les chemins actuels de la critique* (1968) care însumează o serie de comunicări

despre tendințele actuale ale criticii, ținute în 1966 sub îndrumarea lui G. Poulet.

Dar, în istoria noii critici considerăm că se produce un moment important atunci cînd și ea, ca și teatrul absurd sau noul roman, după epuizarea primului efect de șoc, devine obiect de studiu, pretext pentru un nou discurs critic. Momentul acesta este marcat de cartea lui R. E. Jones *Panorama de la nouvelle critique*. Antiuniversitară, cel puțin prin atitudinea publică a unora dintre exponenții săi, noua critică este astăzi supusă unei analize cumpătate și erudite de profesorul de literatură franceză din Massachusetts.

El pleacă de la premisa că rolul criticii consistă mai ales în năzuința de a stabili o anumită ordine în haosul oferit de peisajul literar foarte eteroclit. Prin aceste tentative de raționalizare a înțelegerii discursului literar, critica epocii noastre se pozitivează, căpătînd o puternică notă scientistă. R. E. Jones constată de asemenea că preocupările criticii din secolul nostru evoluează în două direcții, una vizînd cu precădere *opera*, iar cealaltă *procesul de creație*. Autorul nu contestă însă faptul că exponenții noii critici care nu reprezintă o școală unitară își îndreaptă atenția și într-o direcție și în alta. Ei privesc trecutul literar ca un prezent perpetuu, nota comună a multora dintre ei rezultînd și din abordarea operei din perspectiva unui sistem conceput în mod aprioric. Extrapolate din contextul lor istoric, desprinse dintr-un anumit climat literar de ansamblu, operele literare sînt pentru noua critică în primul rînd un prilej de verificare a validității sistemelor pentru care exponenții acesteia au optat. Excepție fac doar criticii care păstrează unele implicații marxiste în sistemele lor de explicare a operei ca Roland Barthes și L. Goldmann. Spre deosebire de R. Wellek care

distingea în ansamblul criticii contemporane șase direcții fundamentale, R. E. Jones împarte noua critică în cinci școli, reprezentate de *fenomenologie* (Bachelard, Poulet, Richard), *existențialism* (Sartre, Starobinski), *freudism* (Mauron), *structuralism* (Goldmann, Barthes) și *analiza tematică* (J. P. Weber). Trecînd peste caracterul arbitrar al unora dintre aceste înscrieri, trebuie să precizăm că cercetătorul american vede pe bună dreptate în Bachelard și Sartre doi precursori ai noului val, deși nu găsește în operele acestora adevăratele virtuți ale criticului. Preferința sa se îndrumează spre J. P. Weber, considerînd că acesta se apropie cel mai mult de specificitatea textului literar, iar după aceea spre R. Barthes. Diverse, rezervele formulate față de ceilalți exponenți ai noii critici sînt foarte numeroase. Însuși faptul că neocritica caută cu precădere în opere reflexele inconștientului este de natură să sugereze parțialitatea actului critic cultivat de aceștia.

Plină de observații judicioase, concepută ca un examen critic nepărtinitor, cartea lui R. E. Jones, în pofida unor neajunsuri specifice unei sinteze eclectice de început, reprezintă o utilă și subtilă cercetare asupra noii critici.

POEZIA CONCRETĂ ȘI ESTETICA UNEI AVENTURI INTELECTUALE

Cu cîțiva ani în urmă, cînd mi-a căzut în mînă o revistă vieneză care publica în exclusivitate *poezie concretă*, semnată de scriitori din Austria, Brazilia, Cehoslovacia, R. F. a Germaniei, mi-am spus că, probabil, în anumite țări în care suprarealismul nu fusese consumat la vremea sa ca experiență poetică, era reeditat cu o vagă aparență de inedit. Iradiația semantică a cuvîntului repetat într-o dispunere grafică variată, distrugerea strofei și a versului, ca forme de comunicare a enunțului poetic reprezentau doar cîteva din clișeele consacrate de poeții suprarealiști, preluate de adepții poeziei concrete.

Dar pe măsură ce am ajuns să mă familiarizez cu încercările teoretice de acreditare a poeziei concrete, mi-am dat seama că această nouă aventură literară are temeiuri filozofice și estetice proprii. Trimiterile la Freud și Bergson sau enunțurile programatice din care rezultă că poezia este un dicteu al inconștientului, lipsesc cu desăvîrșire. Autoritățile pe care se întemeiază esteticienii poeziei concrete sînt Wittgenstein, Abraham Moles și Max Bense, așadar lingvistica și semantica, teoria informației și estetica informațională.

Straniu mi se pare faptul că un experiment poetic lipsit de rezonanță, cultivat de grupuri mici de scriitori

din cîteva țări, beneficiază de o explicare teoretică subtilă, demnă de o cauză mai bună. În acest context se situează cartea lui Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*. Trebuie să mărturisim astfel că autorului nu-i lipsește nici informația literară nici cea filozofică și estetică, pentru a realiza o subtilă critică de susținere a unei școli poetice aberante. Dar eforturile lui Pierre Garnier de explicare a unor texte *non-verbale*, ca și pasiunea cu care subliniază caracterul inovator al poeziei concrete, le-am înțeles doar cînd ne-am dat seama că el însuși construiește asemenea „opere", fiind în același timp autorul unor programe destinate să orienteze această mișcare literară. Ca orice școală literară, poezia concretă este situată de autor într-un raport de anterioritate-posterioritate. Așadar, strămoșii săi literari sînt Novalis ca teoretician, apoi o suită de poeți ca Rimbaud, Mallarmé, Pound, Benn, Queneau, experiența futuriștilor și dadaiștilor nefiind nici ea eludată. Pornind de la studiile lui Max Bense, Pierre Garnier reține ideea că textul literar nu se organizează în vederea unei comunicări semantice banale, ci a informației estetice. Potrivit acestei teze : originalitate=inovație=informație. Text este denumit tot ce se realizează cu ajutorul limbii, actul acesta de fabricare fiind identic cu cel de creație, în vreme ce *metatextul* se constituie prin interpretare și nu are valoare estetică. Instrumentul fundamental al poeziei concrete rămîne limbajul, dar ceea ce îi interesează pe autorii acestei literaturi nu mai este limbajul alegoric și descriptiv, ci limba concretă, sensibilă, vibrantă și energică, cu semnificații posibile, dar nu necesare. Limbajul poetic capătă în felul acesta un caracter autonom. Limba este privită ca o materie, față de care scriitorul se comportă ca un constructor, nu ca un creator inspirat. Atenția acestuia se îndreaptă spre

crearea de semne noi, descoperirea de cuvinte, montajul de litere şi fenomenele seriale de sonorităţi. Discursul poetic nu mai este pur linear, dar păstrează la scriitorii moderaţi implicaţii semantice. Cităm unele exemple :

das schwarze geheimnis
ist hier
hier ist
das schwarze geheimnis

Alteori, un minimum de semantism rezultă din cuvîntul iniţial care începe apoi să fie descompus :

beba coca cola
babe cola
beba coca

Umorul grotesc este generat de fonetismul pur, cînd energetismul cuvîntului înscris în timp şi spaţiu anulează sensurile :

cam acca ha chacha ma na ta
ca acta hac cham mast nach tac
cana ach haha chat tact mac aha tah

În felul acesta, poemul concret poate deveni vizual, fonetic, cinetic, semantic, multidimensional. Trebuie de asemenea să remarcăm faptul că apelul la semnele nonverbale transformă poezia concretă într-un colaj care trimite spre alte arte. Dar oricît de erudit şi pasionant ar fi comentariul lui Pierre Garnier, el nu poate demonstra că poezia concretă se constituie ca un experiment artistic. Posibil, acest experiment de fabricare a unor texte iese din sfera artei reprezentînd un nou eşec, o nouă aventură intelectuală, fără sorţi de izbîndă în creaţia literară.

Dacă cercetăm frecvenţa unor termeni în critica literară din ultimul deceniu sau în sfera profesiunilor de credinţă ale unor scriitori, constatăm că noţiunea de *experiment* a căpătat o circulaţie foarte intensă. Mai mult, însuşi prestigiul conceptului de *experiment* a sporit într-o asemenea măsură în cadrul unor şcoli literare contemporane, încît anumite tentative de inovare în arta literară, ca *romanul experimental* sau *teatrul experimental*, au fost aşezate sub zodia aceluiaşi numitor comun.

Adusă în stadiul de exercitare a unei puternice forţe de seducţie asupra unor scriitori, ca şi asupra unor categorii de cititori, poate şi din cauza succesului de stimă de care au beneficiat unele romane ale lui Alain Robbe-Grillet şi Michel Butor sau unele farse absurde ale lui Ionescu şi Pinter, ideea de *experiment* în literatură s-a transformat în ultimii ani într-un adevărat mit, convertit în cele din urmă într-un principiu fundamental de creaţie.

Nimeni nu contestă faptul că experimentul literar a constituit întotdeauna o parte semnificativă a procesului de creaţie. Este cunoscut doar faptul că Gongora a experimentat forţa de sugestie a metaforei rezultate dintr-o asociaţie eteroclită de cuvinte. Apollinaire a distorsionat

scriitura lineară de la stînga la dreapta, iar Mallarmé a izbutit să realizeze o anumită semnificație estetică a pauzelor, a elipselor în suita de desfășurare a discursului poetic. Experimentul apare, așadar, ca un act firesc de explorare a unor modalități artistice noi, el exercitîndu-se cu precădere asupra limbajului, împins pînă la limitele sale extreme de comunicare. Există astfel un experiment literar de laborator, care ține de specificitatea travaliului artistic al omului de litere. Raportat la opera finită, acesta se constituie ca un *ante-text*, demn de luat în considerație pentru valoarea sa documentară. Există însă și pe acest plan mărturii ale experimentului literar personal care au căpătat un caracter public. Se știe doar că André Gide a dat la tipar atît romanul său *Falsificatorii de bani*, cît și *Jurnal falsificatorilor*.

Experimentul literar a căpătat însă un caracter violent în mod programatic la începutul veacului XX, apoi după o pauză relativ mai îndelungată, a apărut pe prim plan cu o virulență deosebită în ultimul deceniu. Faptul că Claude Simon scrie anumite romane fără punctuație, iar Arno Schmidt transformă fraza într-un flux continuu, aproape neinteligibil, reprezintă aspectele cele mai benigne ale experimentului configurat în proza contemporană.

Subminarea artei prin motivația experimentului nelimitat s-a produs mai des în domeniul poeziei. În ultimii ani au apărut mai ales în Franța, Austria și Germania federală, diverși teoreticieni ai poemului vizual, fonetic, multidimensional sau fonic.

Pierre Garnier, de pildă, preciza la un moment dat că *„procesul de creație al poemului a devenit poemul însuși"*.

Poetul japonez Seiichi Niikuni a ajuns la convingerea că *„O artă poetică se creează (în afara limbilor naționale obiectivate), devenind valabilă pentru toate acestea“*. Atacul nu merge numai împotriva limbii ca mod de expresie a unui popor, ci și la adresa cuvîntului în sine, eliberat de forța sa firească de comunicare. Pierre Garnier afirmă că *„Poemul vizual nu se citește. Trebuie să ne lăsăm impresionați de imaginea generală a poemului, după care trebuie perceput prin fiecare cuvînt în mod global“*.

Dar mostrele oferite ca experiment sînt niște aberații paraliterare. Un poem fonic, realizat de Garnier, se configurează astfel :

SOLOEILSOLAILESOLEILSOLOEILSOLAILESOL
EILSOLEILSOLEILSOLEILSOLEILSOLEILISOL
SOLEILSOLILESOLEILESOLAILLESOLEILESOL
SOLDSOITSOLDSOLILESOLIDESOITSOLDIESOL
SOLAILESSOLOEILSOLERESOLEILLESOLAISOL

Descompunerea textului organizat în mod linear a dus la teoretizarea *poeziei ca montaj,* realizată de Reinhold Grimm încă din 1961. Este adevărat că *poezia ca montaj* mai poate păstra un cîmp semantic, chiar dacă cititorul se găsește în fața unor cuvinte, dispuse într-o anumită devenire ca în acest exemplu.

sonne mann/mond frau/sonne mond/
sonne frau/mond mann/mann frau/kind

Într-un alt caz poetul austriac Reinhard Döhl organizează discursul poetic după regulile gramaticii generative : *„1. hat er aber zu zu tun 2. der hat aber zu tun*

3. aber zu tun hat er". Poezia poate deveni astfel o simplă masă de cuvinte în mişcare, prin simpla lor permutare cu efecte umoristice. „*/so hilde und so/hilde so und so/so und so hilde/*".

Multiplicarea acestor exemple ni se pare inutilă. Ele nu reprezintă o pledoarie împotriva experimentului ca modalitate de inovare artistică autentică, ci doar o semnalare a procesului care poate converti acelaşi procedeu într-o aventură paraliterară.

„GRUPUL 47“
ŞI PROBLEMELE CREAŢIEI LITERARE

— PE MARGINEA UNUI ALMANAH —

În ultimele decenii, mai ales, s-au cristalizat în cadrul literaturii vest-germane numeroase tendinţe inovatoare, susţinute de scriitori notorii, care, scrutînd cu luciditate trecutul şi prezentul unui popor cu o istorie atît de agitată, năzuiesc să surprindă, prin creaţiile lor diverse, pulsul autentic al vieţii contemporane.

Este semnificativ faptul că anul 1945 a fost considerat de numeroşi oameni de cultură din Germania occidentală, oameni care aparţin unor generaţii diferite, ca Alfred Döblin sau Wolfgang Weyrauch, ca o etapă nouă, hotărîtoare pentru perspectivele poporului german. Almanahul *„grupului 47“*, care însumează doar o modestă, dar reprezentativă parte dintr-o activitate literară şi publicistică foarte fertilă, ilustrează cu suficientă elocvenţă aspectele caracteristice ale grupului şi orientarea sa literară.

Pe marginea lui încercăm cîteva consideraţii despre modalităţile şi sensurile creaţiei acestui grup de scriitori germani.

Caracterizînd peisajul literar din Germania occidentală, specific anilor 1945—1946, Wolfgang Weyrauch arăta pe bună dreptate că numeroşi scriitori mai erau încă infestaţi de acea *„literatură a groparilor“* din trecut, dar

așteptau o lume mai luminoasă și mai curată pe care s-o înfățișeze în operele lor.

Heinz Friedrich, bunăoară, scotea în evidență ca un adevărat memento tocmai acel spectru, specific societății post-belice, dezamăgite și dezorientate, în care foamea, prostituția, comerțul negru și ruinele dezolante izbeau cu o duritate neiertătoare retina oricărui spectator impasibil.

Așa ia ființă în acei ani de febrile căutări, noțiunea *„Kahlschagliteratur"* care avea menirea să arate lucrurile așa cum sînt, *„să fixeze realitatea"* cu ochiul observatorului adînc scrutător, a cărui penetrație era asemănată de un scriitor german cu razele Röntgen. Supremația adevărului în artă este proclamată cu vigoare, adevărul *„fiind preferabil frumosului, pregătind frumosul artistic autentic"*, chiar dacă îndărătul lui se ascunde durerea.

Opunînd literatura de confesiune directă aceleia care reconstituie realitatea la persoana a treia, pentru a-i da astfel o mai mare putere de obiectivare, cunoscutul scriitor și critic literar Walter Jens afirma că *„în nuditatea dialogului, în descoperirea unui peisaj, forma „este" poate fi circumscrisă cu intensitatea din parabolele și comparațiile timpurilor străvechi. Literatura lui «este» se caracterizează prin aceea că ea cuprinde realitatea măreață și covîrșitoare. Uriașă, realitatea se sustrage la începutul atacului comentatorului. Ea așteaptă să fie reprezentată, dar nu încorsetată"*.

Expresie complexă a unei epoci de tranziție, caracterizată și în Germania occidentală prin adînci frămîntări, întreaga serie de scriitori din „grupul 47" (grup din care fac parte nume cunoscute ca Heinrich Böll, Walter Jens, Alfred Andersch, Günter Grass, Ilse Aichinger, Günter Eich, Hans Werner Richter etc.) s-a impus opiniei publice prin numeroasele opere publicate, ca și printr-un anumit

patrimoniu de principii democratice și umaniste, apărate de toți în pofida unor opinii literare diferite. Cu o luciditate neîndurătoare, scriitorii amintiți (la care se pot adăuga bine înțeles și alte nume reprezentative, ca Paul Schallück, Walter Kalbenhoff sau Wolfdietrich Schnurre) scrutează realitatea înconjurătoare cu tarele ei adînci, pun în circulație marile valori ale culturii germane și încearcă prin operele lor să facă iarăși *„ochii orbi să vadă, urechile surde să audă și gurile amuțite să scoată sunete articulate"*.

În numele unei *„generații pierdute"* și trădate, al unei generații fără oameni și fără idealuri, scriitori de talia celor amintiți acuză trecutul tenebros, militînd pentru un viitor mai fericit și pentru o literatură modernă, animată de convingeri umaniste. Hans Werner Richter, fondatorul *„grupului 47"* și unul dintre animatorii săi cei mai perseverenți, afirmă răspicat că scriitorul nu este un simplu caligraf, iar dacă aportul oamenilor de litere în făurirea unor timpuri noi poate fi foarte mare, aceasta înseamnă că și răspunderea ce le revine capătă o semnificație deosebită.

În articolul introductiv în almanah, *Funfzehn Jahre* (Cincisprezece ani), Hans Werner Richter arată originea politică și publicistică a „grupului 47", care, după 15 ani de fertilă existență, își apără cu devotament principiile pentru care militase de la început. Cristalizat lent, în urma interzicerii revistei „Ruf" („Strigăt") de către autoritățile americane de ocupație, „grupul 47" însumează scriitori și publiciști cu convingeri democratice, antifasciști consecvenți și apărători ai unei culturi umaniste. În *Fizionomia unei grupări,* Joachim Kaiser relatează că printre deprinderile bune ale scriitorilor, uniți de ase-

menea idealuri comune, este şi intoleranţa fermă faţă de orice atitudine neofascistă sau antirepublicană.

Evident, gruparea aceasta fără program literar sau politic prezentat cu anticipaţie opiniei publice, fără organe directe de presă şi fără dogme, deschisă mereu talentelor autentice care suportau cu bine examenul *„scaunului de tortură"*, examen prin care au trecut toţi autorii citindu-şi din operele lor, nu are o orientare atît de omogenă, încît să se poată vorbi de o anumită şcoală sau de un curent artistic.

Modalităţile de creaţie ale adepţilor *„grupului 47"* sînt atît de diferite, încît între romanele lui Günter Grass, Alfred Andersch, Walter Jens şi Heinrich Böll se pot stabili doar cu mare greutate anumite trăsături comune.

Unitatea „grupului 47" este asigurată de fidelitatea cu care sînt apărate anumite principii generale de ordin politic şi literar, şi poate aici trebuie căutată explicaţia trăiniciei grupării şi succesului operelor realizate.

Poezia cultivată de Schneider-Lengyel, ca şi aceea a lui Wolfgang Bächler, transmite un anumit sentiment tragic al alienării şi al neputinţei de a comunica. Pentru poeta amintită *„cuvîntul este un zgomot nelămurit / Care îmbolnăveşte pe oameni"* (Wort — Cuvînt). W. Böhler proiectează fiinţa umană în neant. Alături de vuietele mării, de căderile stelelor, de dansul plantelor, de moartea şi de naşterea zeilor, omul apare ca un titan izolat, aplecat, peste infinituri goale (Schräg im Nichts — Aplecat în neant). Suspendat în univers şi singur, el asistă la înmormîntarea lui Dumnezeu, în care o vreme a crezut. Wolfdictrich Schnurre ştie să creeze un umor negru şi sugestiv furnizat de poezia faptului divers care însumează totul.

„De nimeni iubit, de nimeni cerut / Dumnezeu a murit după lungi suferințe și cerească răbdare."

Literatura faptului nud, pentru care adepții *„grupului 47"* pledează cu atîta entuziasm, se face și aici simțită. Dar ea devine și mai pregnantă, cînd izvorăște din realități tragice concrete.

Ca și Prévert, Günther Eich face inventarul obiectelor, menite să sugereze o anumită atmosferă dramatică și, evitînd cu iscusință alunecarea în prozaism, izbutește să surprindă omul pe cîmpul de luptă. *„Aceasta mi-este șapca / Aceasta mi-e mantaua / Aici, în sacul de pînză / Aparatul de bărbierit // Cutii de conserve, / Farfuria, paharul / De tablă pe care / mi-am scrijelat numele"*.

Dialogul cu contemporanii și cu întregul univers rămîne însă nota predominantă a liricii din almanahul amintit, ca și tatonarea oarbă asupra unui viitor care apare iluzoriu, spulberîndu-se ca *Spuma* din poezia talentatului poet Hans Magnus Enzesberger (Schaum).

Nici scrierile în proză, însumate în almanahul *„grupului 47"*, nu mai au nimic din stridența revoltei impetuoase, întîlnită în operele din primii ani de după război. Intenția programatică de a nu exista pe cît posibil în acest volum cuvinte ca : lagăr de concentrare, bombă atomică, SS, Hitler etc., duce însă, uneori, la încifrarea realității sau la evitarea unor probleme majore ce stau în fața scriitorilor.

Este adevărat că printre cuvintele tabu se găsește și iubirea. În *întîlnirea generațiilor*, Nikolaus Sombart notează succint secvențe ale pericolului unui război pierdut. Pendulînd în gol, Tobe, soldatul ieșit din șanțul de luptă, se îndrăgostește, și declarația lui de iubire sună ciudat, ca și întreaga lui ființă : *„Tu ești, ceea ce caut de multă vreme... Eu am nevoie de tine... Da, tu ești, nu știu cum*

să spun, scurt și corect... Tu ești minimul meu de existență".

Aceeași atmosferă deprimantă, surprinsă în mod umoristic, o descifrăm și în nuvela lui Hans Werner Richter, *Crucile de lemn.* O literatură antipatriotardă cu soldați saturați de război, o realitate demistificată în care omul nu mai este o sumă de așa-zise valențe eroice, se configurează astfel cu multă putere. În Italia, care se desolidarizase de Hitler, pînă și porcii ce slujeau drept hrană nu-și mai dau concursul pentru triumful nazismului : — *„E un porc italian — spune Gühler — nici el nu vrea să mai aibă de a face cu noi. — Noi vrem doar să-l mîncăm — adaugă Beijerke. — Da, tocmai asta este".*

Iubire 49, de Jürgen von Hollander pune în lumină criza morală prin care trece lumea postbelică în procesul ei îndelungat de refacere, privațiunile pe care trebuie să le îndure. Cei doi îndrăgostiți din camera friguroasă, cu o sobă caraghioasă ca o cutie mare de conserve, privesc viitorul cu spaimă. Căminul conjugal mult dorit nu se poate realiza decît cu mari sacrificii : — *„Economii, economii, acesta este cuvîntul de* ordine. *În curînd voi avea de hrănit* o *familie. — Tu ? — Da. — Este într-adevăr așa de rău ? — Da, chiar așa cum ți-am spus".*

Detaliul semnificativ este mereu recoltat din diferite aspecte ale vieții. Contorsiunile interioare ale ființei umane trădează în permanență rănile necicatrizate ale războiului. În *Convorbire între absolvenți în noiembrie 1946,* Georg Hensel nu se oprește nici el asupra unei secvențe obișnuite, desprinde din lumea celor tineri. *„Cine are ceva de fumat — întreabă Horst. Soția mea trebuie să treacă pe aici din moment în moment. Sper să fac rost de cîteva țigări mai bune."*

Candidații la examenul de maturitate din schița lui Georg Hensel sînt în același timp absolvenții unui război nu de multă vreme încheiat, ale cărui urme le oferă nu numai protezele pe care unii le poartă, ci și vibrațiile sufletești ale acestei generații, care a văzut așa de timpuriu spectacolul demonic al morții. Pentru acești elevi întîrziați, școala nu mai poate reface atmosfera caracteristică unei adolescențe entuziaste și lipsite de griji. *„Trebuie să înțelegeți, domnule doctor* — îi spune un tînăr profesorului de matematică — *că noi am alunecat de pe coordonate, am devenit puțintel copilăroși. Noi am trăit o transformare amînată, demnă de reținut. Excentricitatea noastră lineară se apropie de infinit."*

Bogată și variată, proza din *Almanahul grupului 47* unește maniera clasică de relatare a faptelor cu tendințele inovatoare ale unor scriitori cunoscuți, care caută noi modalități de redare a realității.

Schița lui Wolfgang Weyrauch, *Cu capul prin perete,* este un lung dar semnificativ monolog interior. În fragmentul de roman *Omul care nu vrea să îmbătrînească,* Walter Jens renunță la canoanele tradiționale ale epocii, abordînd formula confesiunii-eseu, familiară și emoționantă, care lasă impresia că nu ne găsim în fața unei opere finite, ci a unui roman al romanului.

În această direcție evoluează și Günter Grass, romancier cunoscut și îndrăzneț. Povestirea lui, *Rochia largă,* este de fapt însumarea unor convingeri despre arta romanului. O povestire, spune el, poate fi începută la mijloc și continuată înainte sau înapoi. Problema timpului și a spațiului, adaugă prozatorul german, impune alte soluții în roman.

Surprinzînd anumite trăsături caracteristice doar lumii pe care o cunoaște mai bine, dar pe care le generalizează,

Günter Grass afirmă că astăzi nu mai există eroi de roman, fiindcă personalitatea umană a dispărut. Mulţimea însăşi i se pare o adunare de oameni fără eroi, insul străin şi izolat se integrează într-o masă umană singuratică. Evident că o asemenea *„generalizare“*, lipsită de temeiuri filozofice realiste, duce la rezolvări estetice şi la consideraţii ideologice pe care nu le putem decît respinge.

Literatura însumată în *Almanahul grupului 47* pune în lumină fizionomia artistică eterogenă a unor scriitori de talent, care scrutează cu luciditate lumea în care trăiesc, dar ale căror căutări îi duc uneori şi la impasuri sau de-a dreptul la eşecuri. Spirite febrile, animate de idealuri umaniste, scriitorii *„grupului 47“* sînt în deplină evoluţie, şi dacă făgăduinţele lor programatice nu sînt decît în parte înfăptuite, timpul şi viaţa le oferă un spaţiu vast de realizare.

PERSOANA ÎNTÎI ÎN POVESTIRE ŞI ROMAN

Se ştie de foarte multă vreme că opţiunea unui prozator pentru un anumit tip de enunţ narativ, transmis la persoana întîi sau a treia nu este o simplă problemă de gramatică. În *Répertoire* (II, 1964), M. Butor pleca de la constatarea curentă că *„Romanele sînt scrise în mod obişnuit la persoana a treia sau întîi"*. Dar el preciza în mod firesc că *„noi ştim bine că alegerea uneia dintre aceste forme nu este deloc indiferentă; de fapt nu este acelaşi lucru care ne poate fi povestit într-un caz sau altul şi mai ales situaţia de cititor este transformată în raport cu ceea ce ni se relatează"*.

De fapt, istoria formelor literare trebuie privită în permanenţă şi ca o schimbare a modalităţilor de transmitere a anumitor semnificaţii.

Prezenţa persoanei întîi în proza literară reprezintă o descoperire a oamenilor de litere, mult mai veche decît se pare la prima vedere. Este adevărat că scriitorii clasici trăiesc, în cea mai mare parte, un fel de voluptate ascetică în faţa eului lor epic care se anonimizează, acesta fiind acoperit de o voce despersonalizată ce sună ca un adevărat ecou universal. Dar cu toate acestea, enunţul bazat pe *Ich — Erzählung* nu lipseşte cu desăvîrşire nici din romanul antic. Discret, episodic, el este

evident atît la Achilleus Tatios sau Longos. Totuşi, canoanele prozei clasice interziceau etalarea eului. De aceea, relatarea evenimentelor la persoana a treia rămîne multă vreme dominantă în arta prozei.

Dar introducerea unui punct de vedere explicit în povestire sau în roman a impus apelul la persoana întîi, tipul acesta de enunţ narativ permiţînd să fie subliniat cu mai multă uşurinţă raportul dintre scriitor, realitatea operei şi universul uman din afara acesteia. Franz K. Stanzel preciza în *Typische Formen des Romans* (1964), că în *„Ich — Roman povestitorul apare ca un personaj al lumii reprezentate. El relatează ceea ce a trăit sau a observat sau ceea ce alte personaje ale romanului au realizat prin experienţa lor“*. Dar criticul german observa în acelaşi timp că enunţul narativ la persoana întîi sau la persoana a treia se situează *„în domenii ontologice“* absolut diferite ale creaţiei literare, opţiunea scriitorilor pentru o anumită modalitate de comunicare avînd consecinţe diferite asupra orientării cititorului, asupra tipului de comunicare, ca şi asupra felului de situare a evenimentelor în prezent, trecut sau viitor. Adeziunea aceasta programatică a prozatorilor pentru gramatica unei persoane nu are doar consecinţe privitoare la tehnica literară a unei anumite opere. Ea duce în acelaşi timp la definirea unui *Weltanschauung* specific, permiţînd în acelaşi timp o mai evidentă angajare a autorului faţă de mesajul creaţiei sale. Dacă proza istorică antică păstra în cea mai mare măsură tonul unei comunicări impersonale, paginile cu caracter memorialistic din scrierile cronicarilor români se bazează pe relatarea la persoana întîi, care le conferă un caracter mai patetic, mai angajant. Dar atunci cînd nevoia de confesare a depăşit canoanele retoricii clasice, eul scriitorului se etalează fără reticenţă. În *Confesiunile*

sale, Augustin mărturisea că *„vreau să-mi rechem în amintire viața mea desfrînată în păcat, vina sufletului meu, provenită din destrăbălarea cărnii"*.

Apropierea tot mai mare a scriitorului de realitate, nevoia precizării raportului dintre starea conștiinței sale și existența reprezentată în roman etc. constituie, după părerea noastră, factorii fundamentali care au determinat opțiunea prozatorilor pentru relatarea la persoana întîi. Faptul acesta nu capătă o importanță decisivă într-o operă picarescă, cum este *Lazarillo de Tormes, Moll Flanders* și nici într-o altă scriere cu caracter alegoric, cum sînt *Călătoriile lui Gulliver,* deoarece în literatura de acest gen autorul se definește ca martorul unor evenimente, comentate din perspectiva unui anumit personaj. Suprapunerea dintre *autor* și *persoana întîi* nu apare încă sub forma unui act total de echivalență de gîndire.

Explozia mai evidentă a subiectivismului în proza literară lărgește în mod sensibil modul de comunicare directă a autorului cu cititorii, ducînd totodată la o reliefare mai puternică a concepției sale despre lume. *Pamela, Werther, Confesiunile* lui Rousseau reprezintă adevărate trepte de apropiere a scriitorului de realitatea exterioară, ca și de viața sa subiectivă care capătă o evidentă transparență în fața publicului. Și dacă funcționalitatea *persoanei întîi* în literatură reprezintă marea „descoperire" a romanticilor, nu trebuie să uităm că ea și-a găsit aria cea mai complexă de extensiune în epoca noastră. De la romanul reportaj, cultivat de C. Mallaparte și H. Böll pînă la noul roman realizat de N. Sarraute proza contemporană trăiește o imensă deschidere spre faptul trăit, spre document, spre jurnal, care înregistrează o nouă etapă de înflorire. Angajarea scriitorului în timp este și un fenomen de recurență a unor forme literare.

Situarea lui Alberto Moravia în rîndurile marilor prozatori ai epocii noastre a devenit un loc comun al criticii europene contemporane. În schimb, aprecierea calităţilor sale de subtil interpret al fenomenelor de cultură rămîne încă un fapt izolat şi local, deşi volumul său de eseuri, *L'uomo come fine* (1964), se constituie ca o profesiune de credinţă demnă de luat în consideraţie. Pe acest plan, confesiunile lui Moravia sînt elocvente pentru înţelegerea activităţii sale creatoare, ca şi pentru aprecierea atitudinii sale faţă de marile probleme ale culturii şi artei. Genul acesta de confesiuni capătă o amploare şi pondere deosebită prin publicarea volumului *Entretiens avec Alberto Moravia* (1970).

Editorul francez Pierre Belfond nu se găseşte la prima iniţiativă de acest gen, volumele de convorbiri cu Dali, Ionesco, Gombrowicz etc. fiind ilustrative în acest sens. J. Duflot, autorul întrebărilor din *Convorbirile lui Pasolini*, ca şi al acelora cu Moravia, are de asemenea o remarcabilă experienţă în publicistica literară. Fenomenul acesta trebuie reţinut cu atît mai mult cu cît întrebările adresate lui Moravia se constituie ca un scenariu ingenios

de idei în funcție de care se definește personalitatea unui mare scriitor. Așadar, de la întrebările de ordin ontologic, cum sînt acelea despre *dificultatea de a fi* sau *nici bine, nici rău* pînă la acelea care vizează problemele creației literare ca *dificultatea de a scrie, moartea romanului,* sau *ce este erosul,* Moravia dispune de un bogat registru de idei în funcție de care poate să se definească pe sine și pe alții. Convorbirile lui J. Duflot cu Moravia tind astfel spre cristalizarea unei *autobiografii spirituale,* rezultată din consemnarea atitudinii unui scriitor față de propria sa creație, ca și față de problematica unei epoci în care numele lui Marx, Freud și Marcuse au căpătat o rezonanță deosebită. Pe această cale aflăm astfel date despre formația spirituală a unui scriitor precoce, despre boala grea de care a suferit și a dus la imprimarea unei anumite concepții în *Indiferenții,* ca și despre scriitura în proză și cerințele epocii. Ni se pare astfel semnificativ faptul că în condițiile creșterii spiritului contestatar din anumite țări, Moravia se declară adversarul scrisului investit cu o funcție terorizantă. Atunci cînd dialogul se deplasează spre problema morții romanului, Moravia vine cu un răspuns lucid din care rezultă doar transformările unui gen fără limite, operele lui A. Robbe-Grillet și N. Sarraute impunînd doar alte convenții literare. Cu aceeași suplețe distinge, în maniera reflecțiilor lui Bataille, *iubirea* de *eros,* demonstrînd că pe această cale indivizii vin în contact, psihanaliza fiind știința care i-a furnizat autorului noi soluții de înțelegere a cotidianului și de motivare a comportamentului unor personaje din opera sa.

Convorbirile cu Moravia pun în circulație idei și afirmații din patrimoniul cărora am consemnat doar o parte infimă. Ele anulează însă afirmația lui Ramon Fernandez

care vedea în scriitorul italian un *Socrate al psihologiei,* lipsit de rezonanța gîndirii platonice.

Cartea este fermecătoare prin dialectica de idei și sinceritatea confesiunii. Cînd literatura noastră va beneficia de asemenea confesiuni literare, numeroase probleme de istorie a culturii vor putea fi rezolvate într-un mod mult mai convingător.

A trecut un număr apreciabil de ani, de cînd Le Clezio apărea pentru prima dată ca o fericită descoperire a editurii Gallimard şi totodată ca un scriitor care a produs o largă adeziune în rîndurile cititorilor şi ale criticilor. De la prima sa carte, *Procès verbal* pentru care autorul a obţinut premiul Renaudaut pînă la *Fièvre, Déluge, Extase matériel, Terra Amata, Le livre des fuites,* scriitorul francez lasă să se întrevadă un efort permanent de a se cunoaşte pe sine şi totodată de a comunica cititorilor experienţa unor fapte trăite sau visate, începînd din anii copilăriei. Apreciat de unii critici ca un scriitor care filmează realitatea cu *camera-stilou,* Le Clezio este în acelaşi timp genul creatorului care simte în permanenţă nevoia să se compenseze. De aceea, ni se pare că publicarea volumului *Conversations avec J.M.G. Le Clezio* (1971), realizat de Pierre Lhoste, reprezintă o fericită încercare de exprimare a unei profesiuni de credinţă, orientată de un excelent interlocutor care este un cititor foarte avizat al operelor autorului. Insistăm asupra acestui fapt deoarece valoarea unui asemenea dialog depinde de ambii parteneri, dar el îşi sporeşte sensibil dimensiunile în măsura în care cel care întreabă este un *„confesor“* activ, capabil să exploreze profund universul scriitorului adus în situa-

ția de a se mărturisi cu sinceritate. Pierre Lhoste răspunde pe deplin acestei exigențe fundamentale. Întrebările de început reprezintă astfel doar sugestii și aluzii apte să declanșeze o stare de spirit. În felul acesta, Le Clezio se dezvăluie treptat, întrebările și răspunsurile sale însumîndu-se, de fapt, în sfera preocupărilor multora dintre scriitorii contemporani. Lupta cu inerția cuvîntului, năzuința de comunicare totală și omisiunile involuntare, determinate de convențiile scriiturii, năzuința de a exprima la maturitate anumite vise ale copilăriei, imprimă portretului spiritual al acestui scriitor cu un chip senin anumite griji. Ele reprezintă, de fapt, aspirațiile majore ale scrisului. Și scriitorul care nu se recunoaște cu ușurință într-un autoportret desenat în peniță, trăiește angoasa firească de a nu se putea descifra total nici în scrisul său. Așa cum ființa umană i se pare autorului veșnic neterminată, fiind un proiect spre infinit, scriitura i se pare de asemenea că trebuie investită cu aceeași aspirație spre o totalitate, niciodată epuizabilă.

Le Clezio se conturează astfel ca un scriitor care-și concepe operele în așa manieră încît să poată comunica cu conștiința unor destinatari foarte numeroși. De aceea, el nu se jenează să precizeze că cele mai mari bucurii nu i le-au produs cronicile favorabile ale criticilor de profesie, ci scrisorile entuziaste ale unor lectori necunoscuți. Admirator al lui Lautréamont și Claude Simon, dar mai ales al romanului american care reconstituie dinamica unor mari colectivități umane, scriitorul acesta solitar năzuiește să fie contemporanul nostru prin problematica operelor sale. Abil, interlocutorul său deplasează discuția spre cele mai diverse planuri. De la solicitarea explicării unor fraze cheie din diverse opere, pînă la reliefarea unor cuvinte ca *stîncă, liniște, nisip, furnică, poezie, judecată,*

adevăr, glorie, Pierre Lhoste lărgeşte mereu sfera anchetei sale literare care nu refuză critica de semnificaţii sociale, estetice, psihanalitice, etice etc. Pe această cale, condamnarea drogurilor se întîlneşte cu dragostea de a trăi, iar pasiunea pentru soare şi culori cu dorinţa de a fi scriitorul unei lumi a cărei viaţă doreşte să o abordeze la modul plenar în sensul ei major. Parcurgerea acestor pagini în care spontaneitatea, ineditul se conjugă cu reflecţiile grave şi constante asupra rosturilor artei, reprezintă o lectură reconfortantă şi un document util de istorie literară. Fericit va fi interlocutorul care va găsi calea cea mai bună de a se angaja într-un asemenea dialog cu scriitorii noştri contemporani.

În anul 1970 a apărut în *Petite Bibliothèque Payot* un volum de mici dimensiuni, intitulat *Entretiens avec C. G. Jung*. Cartea aceasta de convorbiri între Richard I. Evans de la Universitatea din Houston şi doctorul Carl Gustav Jung, cunoscutul psiholog de la Zürich, are o semnificaţie multiplă. Ea s-a născut dintr-o intenţie didactică. Pentru a facilita răspîndirea scrierilor lui Jung în rîndurile studenţilor americani, profesorul texan R. I. Evans şi-a propus să realizeze un amplu dialog cu colegul său din Elveţia, destinat să configureze principiile fundamentale pe care se sprijină doctrina acestuia.

Purtate la Zürich în 1961, aceste convorbiri dintre cei doi specialişti în psihologie au meritul de a pune în lumină cu puţină vreme înainte de moartea lui Jung, contribuţia sa specifică la dezvoltarea gîndirii psihanalitice, precum şi diferenţele sensibile de concepţie faţă de Freud.

Cu toate că Freud a văzut multă vreme în Jung un discipol şi un continuator al său, acesta încă din 1913 se străduia să abordeze marile probleme ale vieţii psihice într-o manieră proprie. Într-o carte cu caracter autobiografic, Jung precizează : *„Freud... m-a lăsat în repetate rînduri să înţeleg că mă consideră succesorul său. Aceste aluzii erau jenante pentru mine, deoarece ştiam că nu*

voi putea să apăr opiniile sale în mod corect, *adică în sensul imprimat de el...“*

Filmul de idei pe care Evans îl urmăreşte cu consecvenţă în convorbirile sale cu Jung este în aşa manieră conceput încît marile probleme abordate de profesorul de la Zürich să poată fi reliefate într-o lumină proprie. Concepţia acestuia despre inconştient şi refulare ca şi despre structurile arhetipale ale vieţii psihice, deosebirile de puncte de vedere faţă de unele concepte freudiene ca *sinele, eul* şi *supraeul,* reprezintă zonele în care evoluează discuţiile dintre cei doi învăţaţi. În felul acesta, în vreme ce la Freud predomină explicaţiile determinate de factorul *bio-istoric,* la Jung, ca şi la Adler, personalitatea umană este văzută dintr-o perspectivă *socio-culturală.* După părerea lui Jung, inconştientul nu este doar produsul unor *acte refulate,* al unor *căderi* din conştient, deoarece multe fenomene ale inconştientului au un caracter autonom.

Punînd accentul pe factorii *filogenetici,* nu doar pe preistoria individului, Jung ajunge de asemenea la concluzia că *„Eul este mereu în curs de a se construi. El nu este un produs finit, ci unul care se elaborează...“* Viziunea aceasta dinamică a eului, care îi permite lui Jung să facă o distincţie clară între ceea ce este *înnăscut* şi *dobîndit* limpezeşte poziţia psihologului de la Zürich şi faţă de conceptul de *supraeu.*

Dar contribuţia sa cea mai semnificativă pe acest plan rezultă din concepţia sa despre inconştientul individual şi colectiv şi structura arhetipală a acestora. Dacă complexul oedipian era considerat de Freud un arhetip unic, Jung consideră că arhetipurile sînt multiple, dar nu pot fi reperate decît prin anumite simboluri, mediate de fap-

tele de cultură, poezia şi mitologia fiind elocvente în acest sens.

Marginaliile noastre la convorbirile dintre Evans şi Jung sînt departe de a epuiza prezentarea unei problematici de mare complexitate. Ele îşi propun doar să readucă în actualitate unele idei ale profesorului elveţian privitoare la *morfologia culturii*, care ar merita astăzi un examen critic mai atent.

În ultimele decenii, studiile de filozofie a culturii sînt din ce în ce mai rare, iar atunci cînd anumite tentative se pot înregistra, acestea capătă caracterul unor cercetări conjugate cu antropologia, sociologia şi morfologia unor fenomene de artă, considerate simptomatice pentru epoca în care trăim. Semnificative în acest sens sînt unele opere de largă audienţă ca *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) de H. Lefèbvre, *Eros et civilisation* (1963) de H. Marcuse, *Anthropologie* (1967) de E. Sapir şi mai ales *L'Ère logique* (1969) de J. Bureau. Nota comună a acestor studii rezultă, pe de o parte, din caracterul lor interdisciplinar de *ştiinţe de sinteză*, destinate să lumineze condiţia de existenţă a fiinţei umane din cele mai diverse unghiuri de vedere şi, pe de altă parte, din năzuinţa autorilor de a explora contextul de viaţă al individului şi al comunităţilor sociale din perspectiva acelor fenomene care sînt considerate caracteristice pentru fluxul cotidian al comportamentului uman. Raportul dintre om şi maşină, dintre dorinţe şi mijloacele de consum, dintre individ şi sistem, rolul maşinilor de calcul în prospectarea viitorului şi al unor lumi necunoscute, modificările pe care aceste aspecte ale civilizaţiei moderne le produc în structura spirituală a fiinţei

umane reprezintă problemele fundamentale care stau astăzi în atenția acelora care se ocupă de filozofia culturii. Pozitivarea acestor cercetări care depășesc sfera unor speculații metafizice abstracte rezultă din conjugarea mai multor discipline ce converg spre luminarea aceluiași obiectiv. De aceea, antropologia, sociologia, psihanaliza, informatica etc. intră într-o fericită alianță care duce la configurarea unui alt mod de concepere a filozofiei culturii în epoca noastră.

În această manieră este concepută și cartea lui Jean Brun *Le retour de Dionysos* care ni se pare a fi una dintre cele mai reprezentative opere de filozofie a culturii din ultima vreme. Opera filozofului de la Dijon, care este un cunoscut specialist în filozofia antichității, își propune să exploreze fenomenele specifice de ordin cultural și psihologic, ca și cele cu caracter social, pe care le generează societatea de consum în epoca noastră. Violența, drogurile, estetismul masochist, funcția teroristă a unor culturi occidentale, excesul de conceptualizare și formalizarea, dedesubturile negative ale structuralismului, masificarea, nevoia de transgresiune a individului spre altceva, dezumanizarea produsă de înțelegerea eronată a mașinismului modern constituie aspectele specifice pe care acest filozof umanist le cercetează cu o profundă luciditate. Însăși raza de informare a acestui gînditor de o uluitoare erudiție însumează date de o extremă diversitate. Texte de filozofie ce presupun asumarea unor idei ce capătă un caracter nociv, cum pot deveni adeseori operele lui Nietzsche, scrieri literare ce beneficiază de o atitudine apologetică plină de suspiciuni, cum sînt romanele marchizului de Sade, preocupările excesive ale unor gînditori pentru inconștient, Freud declanșînd astăzi o nouă modă în apus, teatrul cruzimii, care reprezintă un

alt simptom al degradării valorilor în lumea occidentală, constituie doar cîteva din fenomenele pe care filozoful francez le cercetează pentru a demonstra gustul unei societăți degradate pentru catastrofe, violență, euforie artificială, nihilism, anxietate și masochism.

Simptomele acestea diverse ale societății de consum sînt situate de gînditorul francez sub zodia lui Dionysos. Dacă G. R. Hoche considera că morfologia societății contemporane pune în lumină o lume labirintică, așezată sub semnul lui Dedalus, Jean Brun demonstrează într-un mod extrem de convingător că societatea de consum trece printr-o gravă criză de valori, tensiunea ei tragicomică fiind simbolizată de Dionysos, zeul vinului, al euforiei și expansiunii, al artei ludice, al nevoii de transgresiune, ca și al marilor metamorfoze.

Analist al omului proteiform, încrezător în capacitatea sa de salvare din fața marilor catastrofe, Jean Brun ni se pare a fi unul dintre cei mai reprezentativi filozofi ai culturii din epoca noastră.

MARGINALII
LA O POETICĂ A TRADUCERILOR

Ca şi operele literare, traducerile sînt şi ele nişte opere datate în timp, purtătoare a semnului unei istoricităţi şi a unei etnografii specifice. Constatarea aceasta nu iese în evidenţă numai prin conţinutul lor informaţional, ci prin specificitatea limbii din tălmăcirile anumitor creaţii literare.

Într-un anume stil au fost realizate traducerile şi adaptările lui Grigore Alexandrescu din La Fontaine sau acelea ale lui Heliade Rădulescu din Pindemonte şi bardul scoţian Ossian. Un alt limbaj apare în traducerile de dată mai recentă ale lui Tudor Arghezi din acelaşi fabulist francez. Aceeaşi deosebire rezultă din compararea versiunilor Mariei Banuş din Goethe, atunci cînd le raportăm la cele realizate de Şt. O. Iosif.

Limba traducerilor are astfel o anumită istoricitate şi aşa se explică, printre altele, necesitatea revenirii la aceleaşi texte la anumite intervale de timp. Vechile traduceri din Corneille şi Racine cu greu mai pot convinge astăzi pe cineva de valoarea celor doi mari dramaturgi, nu numai din cauza unor imperfecţiuni a versurilor româneşti, ci, mai ales, a caracterului lor vetust.

Traducerile reprezintă un fenomen de bilingvism, cînd contactul dintre două limbi înrudite sau absolut străine

una de alta se realizează prin intermediul unei singure persoane care este traducătorul. Prin acest act de contact între două limbi ies în relief diferențe morfologice și sintactice, ca și deosebiri de lexic și eufonie a limbajului, de o mare importanță mai ales în poezie.

Primul fenomen care reține atenția traducătorului vizează transferul de sensuri dintr-o limbă în alta, determinat de necesitatea păstrării conținutului informațional cît mai fidel. Or, cele dintîi dificultăți se conturează pe acest plan. Cine compară, de pildă, textul original al poeziei lui Brecht, *Croitorul din Ulm*, cu tălmăcirea românească dată de doi autori cu multă experiență în acest domeniu, ca Demostene Botez și Lazăr Iliescu, fără să găsească contrasensuri șocante, constată că multe detalii din original se estompează în versiunea românească, de unde și o ușoară modificare a atmosferei acestei poezii, încărcată cu sensuri parodice și ironice.

Dar adeseori nici enunțul poetic lapidar și, aparent, transparent, nu-și mai poate păstra integritatea pe plan informațional. Discrete modificări ale discursului poetic detectăm astfel și în *Cîntec de mai*, cunoscuta poezie din tinerețe a lui Goethe, pe care am confruntat-o cu versiunea unei experimentate traducătoare din limba germană, ca Maria Banuș.

Dar problema fidelității față de sensurile textului original din care se efectuează aproape întotdeauna pierderi de informații prin actul de traducere, nu trebuie examinată numai pe plan semantic, ci și în funcție de opțiunile pentru cuvîntul cu o anumită culoare locală și eufonie.

Traducerea lui Romulus Vulpescu din Rabelais, ca și aceea din Jarry, pune probleme deosebit de dificile, dar natura lor este în bună măsură diferită. De aceea, pentru transpunerea lui Rabelais în limba română, Romulus Vul-

pescu a făcut apel, pe bună dreptate, la alte soluţii decît în traducerile din Jarry. În primul caz, traducătorul s-a folosit de un vocabular românesc, rezultat din adiţionarea de cuvinte din diverse epoci, alăturînd astfel arhaismul savuros cu neologismul şocant. Dacă limba franceză a cunoscut o asemenea etapă de dezvoltare a limbajului literar, în cultura română autorul creează un adevărat muzeu imaginar de cuvinte, care nu au coexistat niciodată istoriceşte. Spre deosebire de acest caz, în versiunea dată din Jarry, în care comicul absurd şi umorul negru se susţin atît prin crudităţile verbale, cît şi prin deformarea de cuvinte, Vulpescu a mers pe calea fertilă a echivalentelor semantice şi a absurdizării limbajului prin aceleaşi procedee fonetice uzitate şi de scriitorul francez.

Uneori fidelitatea excesivă faţă de textul original, care merge pînă la respectarea structurii sintactice a discursului poetic din limba străină, poate să aibă consecinţe puţin fericite în traducere din cauza diferenţelor de topică a limbii şi de logică specifică. Pe această cale merge Maria Banuş în *Elegiile duineze,* ale lui Rilke, ajungînd la o accentuare deosebită a prozaizării versiunii originale.

Evident că şi problemele de eufonie a cuvîntului în context au un rol deosebit. La un poet muzical prin excelenţă cum este Verlaine, Ion Ciorănescu a găsit pe vremuri o subtilă distribuţie de vocale, care nu distruge atmosfera originală.

Examinate pe acest plan, dificultăţile traducerii sînt mari, atît în poezie cît şi în proză, teatru sau eseu. Dar oricît de mari ar fi rezervele faţă de traduceri, ele sînt a necesitate, iar bunii traducători sînt adevăraţi creatori, care realizează în fiecare cultură naţională o altă literatură, formată din marile capodopere ale omenirii.

Dacă metoda comparativă a fost de foarte multă vreme acceptată în cercetările de istorie literară, în domeniul criticii a fost considerată de numeroşi oameni de cultură fie ca un procedeu inadecvat, fie ca un element auxiliar la care s-a făcut apel doar atunci cînd pronunţarea unei judecăţi de valoare era extrem de dificilă. Este semnificativ faptul că într-o epocă în care istorismul a impus anumite referinţe cu caracter comparativ, un om de cultură de talia lui Herder respingea judecăţile de valoare de acest gen, pornind de la premisa că seriile tipologice şi ierarhizările comparativiste contravin legilor fireşti ale artei. După părerea lui Herder, opera *„ca orice floare, trebuie lăsată la locul ei"*, deoarece creaţia artistică la fel ca orice floare este rînduită *„de dumnezeu într-o anumită ordine şi într-un anume loc"*. În felul acesta, istorismul profesat de Herder pe alte planuri ale culturii este convertit într-o adevărată fatalitate în domeniul criticii literare. Herder nu reprezintă însă un caz izolat. Pentru Wackenroder, de pildă, judecăţile comparative în domeniul criticii literare sînt privite ca nişte acte eretice, demne de condamnat deoarece după opinia sa, aprecierile de această natură reprezintă *„un duşman periculos al plăcerii"*. Dacă atitudinea aceasta a

unor oameni de litere din epoca luminilor și perioada preromantică se explică prin faptul că multă vreme *teoria modelelor*, formulată de doctrinarii clasicismului a împiedicat progresul creației literare, mai tîrziu, o asemenea atitudine putea să creeze alte dificultăți privitoare la formularea unor judecăți estetice, apte să surprindă specificul unei opere literare, valoarea sa reală, în marele concert al literaturii universale. Se știe doar că Doamna de Stäel a descoperit romantismul datorită contactelor pe care le-a avut cu unii scriitori și esteticieni germani. Este cunoscut, de asemenea, faptul că în epoca romantică scriitorii englezi au făcut numeroase călătorii pe continent, circulația de idei căpătînd o intensitate deosebită pe plan european. Spiritul veacului din această etapă de dezvoltare a culturii prin care se explică prezența unor teme și motive comune în toate literaturile vremii s-a configurat și pe această cale. Este elocvent, de asemenea, faptul că în această perioadă, Friedrich Schlegel reia afirmația lui Herder demonstrînd că privirea *„fiecărei flori a artei într-un anumit loc și timp, fără nici o apreciere, nu duce în cele din urmă la nici un rezultat"*. Din această perioadă, judecățile istorice încep să fie din ce în ce mai frecvent asociate cu cele comparative. Este cunoscut în acest sens faptul că un teoretician al *criticii ca trăire*, divinație și empatie, cum a fost Dielthey, a ajuns să afirme că *„procedeul comparativ mă ajută să înțeleg mai profund ca înainte fiecare operă în parte, ca și fiecare frază în sine"*. În felul acesta, devine din ce în ce mai evidentă ideea că odată cu relaționarea judecății istorice cu cea comparativă, detașarea de formulele iraționaliste ale criticii literare apare tot mai pronunțată, iar obiectivarea actului critic capătă de asemenea un re-

lief mai puternic. Drumul de la enunţarea unor principii de acest gen pînă la punerea lor în aplicare a fost destul de scurt. Johann Elias Schlegel a realizat o *Comparaţie între Shakespeare şi Andreas Griphius*, Lessing a scris un studiu despre tragedia lui Voltaire, *Semiramis şi Hamlet*, integrat în dramaturgia hamburgheză, A. W. Schlegel a comparat *Fedra* lui Racine cu aceea a lui Euripide etc. Obiecţia că studiul comparativ al textelor literare duce doar la detectarea unor locuri comune, nu mi se pare fundamentată. Chiar şi atunci cînd critica comparativă descoperă doar anumite clişee comune unor autori sau unor şcoli literare, faptul în sine nu este lipsit de importanţă pentru caracterul epigonic al unei literaturi. În epoca noastră, critica comparativă a căpătat o audienţă remarcabilă. De la E. R. Curtius pînă la V. Kayser şi E. Albérès, tentativele de acest gen au dus la o semnificativă diversificare a procedeelor. Dacă pentru Curtius, critica comparativă a însemnat o utilă cercetare a motivelor şi temelor literare, ca şi a unor imagini şi simboluri specifice unor scriitori sau etape ale culturii, pentru Kayser, Auerbach, Hugo Friedrich şi Albérès ea a devenit o modalitate de studiere a evoluţiei formelor artistice, stilistica comparativă contemporană fiind una din cele mai adecvate modalităţi de investigare a procedeelor care dau atît unitatea unei şcoli literare, cît şi diversitatea sa firească. Aplicată în cadrul aceleiaşi familii de limbi sau într-o sferă mai largă, critica stilistică comparativă a permis, de pildă, detectarea aceloraşi procedee gramaticale care au dus la ermetizarea poeziei lui Mallarmé şi Guillen, cît şi la aceea a lui Ion Barbu.

Norbert Mecklenburg scria nu de multă vreme în cartea sa *Kritisches interpretieren* (1972) următoarele :

„A critica însemnează a deosebi un lucru de altul. Distincția aceasta nu se poate realiza decît prin comparație... Dacă procedeul ermeneutic reprezintă cunoașterea unei stări spirituale, judecata critică poate fi definită ca o modalitate de a distinge un spirit de altul".

Năzuind spre o cît mai riguroasă formulare a judecăților de valoare, critica comparativă are toate șansele să se impună ca un sistem complet, capabil să acrediteze o metodă de largă audiență în epoca noastră.

Orice istorie a literaturii poate fi asemănată cu un complex muzeu imaginar al artelor în cadrul căruia fiecare operă este situată într-o anumită devenire şi totodată evaluată prin integrarea sa firească într-un raport de anterioritate-posterioritate. Dar relaţionarea aceasta a unei opere literare datate în timp atît cu tradiţia cît şi cu contemporaneitatea extrem de diversă şi mobilă, care se constituie şi ea ca o permanentă devenire, se poate face fie prin limitarea actelor de judecată la un anumit spaţiu naţional de cultură, fie prin extinderea acestora la arii geografice mult mai cuprinzătoare.

Privit dintr-un anumit punct de vedere, istoricul literar se aseamănă cu arheologul. Operele literare reprezintă pentru el o mare parte din istoria spiritului unei epoci. Pornind de la ele, istoricul literar reconstituie astfel climatul spiritual şi artistic al unei etape din evoluţia culturii, reface traiectele ideilor dominante şi ale oscilaţiilor de gust, formulează judecăţi estetice de valoare, în funcţie de o anumită axiologie, care, în mod normal, trebuie să se configureze ca o premisă a concepţiei sale generale despre artă, lume, societate.

De aceea, dacă pe parcursul timpului, criticului i s-a acordat un spaţiu relativ mare de exprimare a subiecti-

vităţii sale în evaluarea operei artistice, istoricului literar i-au fost retrase, în unele cazuri, orice libertăţi de acest gen. În *L'art de lire* (1912), Emile Faguet scria că *„Istoricul literar trebuie să fie impersonal şi, în măsura în care lucrul acesta este posibil, să fie în mod absolut. El trebuie doar să informeze, să relateze ce impresie a făcut un anumit autor asupra lui, el trebuie de asemenea să precizeze impresia produsă asupra contemporanilor săi. El trebuie să indice spiritul general al timpului în tot ce a putut afla din istoria propriu-zisă, ca şi spiritul literar al unei anumite perioade, ceea ce este puţin deosebit, pe baza a tot ce ştie din istoria literaturii şi a artelor"*.

Mitul acesta al istoricului literar, privit ca un judecător obiectiv, absolut, a fost întreţinut mai ales de şcoala pozitivistă, reprezentată de Taine, Lanson, Scherer, în sfera căreia pot fi integraţi, după părerea mea, şi pionierii istoriei literare româneşti din suita cărora amintim pe A. Densuşianu, I. Nădejde, Philippide, Vasile Grigore Popu etc. Este de asemenea elocvent faptul că cei mai mulţi exponenţi ai şcolilor pozitiviste de istorie literară şi-au cantonat judecăţile la o anumită sferă naţională a culturii, fără să simtă nevoia unor judecăţi estetice şi a unor asocieri tematologice mai largi.

Dezvoltarea cercetărilor de sociologie şi psihologie de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul veacului nostru a modificat însă sensibil viziunea privitoare la raportul dintre ariile de cultură. Acceptarea principiului unor centre de emisie şi zone de recepţie, valabil cel puţin pentru anumite epoci, ca şi formularea unei concepţii mai clare despre raportul dintre naţional şi universal în cultură şi artă, a dus la cristalizarea conceptului de literatură comparată care, doar pe anumite planuri, are unele puncte

comune cu acela de *Literaturwissenschaft* sau *Geisteswissenschaft*.

Se ştie doar că unii istorici literari din şcoala pozitivistă ca Hipolite Taine, au căutat să reconstituie prin intermediul unei opere literare psihologia unui popor, privită ca o entitate abstractă. Alţi cercetători mai modeşti ai culturii române priveau textul literar fie ca un document pur de limbă (Philippide), fie ca un fapt nediferenţiat de istorie a culturii (A. Densuşianu).

A fost necesar entuziasmul, subtilitatea şi erudiţia unor mari comparatişti ca F. Baldensperger şi P. Hazard, iar în ţara noastră a fost absolut imperioasă revoluţionarea conceptului de istorie literară, realizată de N. Iorga, P. Eliade, G. Călinescu, T. Vianu, D. Popovici pentru ca raportul dintre valorile literare naţionale şi universale să ajungă să fie examinat dintr-o nouă perspectivă, aptă să scoată cu mai multă putere în lumină originalitatea, forţa creatoare a scriitorilor români.

Pe această cale ajunge să se definească conceptul de umanism românesc, de clasicism, iluminism şi romantism întîrziat, după care urmează alte curente din istoria literară a culturii noastre, sincronizate cu cele din ţările cu o îndelungată tradiţie literară, dar sensibil diferenţiate de acestea.

Relaţionată cu istoria, sociologia, psihologia, estetica, filozofia culturii, stilistica, istoria literaturii româneşti a trecut printr-o sensibilă metamorfoză, favorabilă reprezentării unor scriitori români atît ca valori fundamentale ale culturii noastre, cît şi ca părţi integrante ale unor curente şi şcoli literare de dimensiuni europene sau universale.

În această etapă, istoricul literar român a depăşit faza cercetătorului care stabileşte biografii exacte sau concepe

fluxul evoluției creației noastre literare ca un simplu palmares nediferențiat de monografii, studiate ca nişte monade izolate. Ca şi actele de civilizație şi fenomenele literare sînt examinate de G. Călinescu, E. Lovinescu, T. Vianu, D. Popovici etc., prin relațiile lor fireşti de interdependență. Mitul modelului clasicizat, urmat de scriitorii de mai tîrziu, este înlocuit de istoricii literari comparatişti cu actul de investigare al raportului dintre un centru de emisie şi altul de recepție, iar influențele literare nu mai sînt cercetate ca nişte fenomene în sine, interesul cercetătorului literar deplasîndu-se pe studiul deviației față de un anumit model.

Realizate însă doar în parte, aceste intenții programatice nu au dus în perioada interbelică şi, nici mai tîrziu, la elaborarea unei istorii comparate integrale a literaturii române, ea rămînînd încă un deziderat care ține de domeniul viitorului. Bine înțeles că alcătuirea unei asemenea opere în timpul nostru nu se mai poate face doar cu sprijinul unor instrumente de investigare, conexiune artistică şi interpretare, care țin de domeniul tradițiilor de cercetare din veacul trecut.

Ca şi alte zone ale cercetării umaniste şi istoria literară a progresat datorită conjugării permanente a concluziilor sale cu alte elemente, desprinse din diverse ştiințe auxiliare ca filologia, psihologia, critica, filozofia etc. În ultimele decenii s-au dezvoltat masiv anumite discipline ştiințifice moderne ca sociologia, antropologia, psihanaliza, stilistica structurală, semiotica. Din această cauză, considerăm că o istorie comparată a literaturii române, concepută într-o manieră contemporană cu modul de gîndire filozofică din țara noastră, nu mai poate fi alcătuită doar pe baza unor principii care au început să se perimeze de multă vreme.

Însăşi delimitarea cronologică a unor perioade, realizată doar în funcţie de anumite date istorice, nu mai este satisfăcătoare, precizarea unor etape literare trebuind să fie făcută pe baza unor elemente din interiorul literaturii, nu doar din afara ei.

Fiecare epocă literară are o anumită matrice stilistică dominantă în care se înscrie un anumit spirit al timpului. De aceea, conceptul de literatură veche, apreciat dintr-un unghi de vedere comparatist, nu ni se pare elocvent, fiindcă nu introduce nici un fel de criteriu de diferenţiere de natură estetică în evaluarea unor opere literare foarte diverse. O istorie comparată a literaturii române, concepută în acelaşi timp şi ca o istorie a evoluţiei unor forme literare, determinate de anumite exigenţe ale epocii, impune şi apelul la unele criterii de alt gen. Corelate astfel cu anumite tendinţe mai generale din literatura europeană, operele unor cronicari, istorici şi poeţi, ca Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Antim Ivireanu, Ion Budai-Deleanu permit să se vorbească de existenţa unui stil baroc în cultura noastră, ale cărui aspecte specifice dau noi dimensiuni unor creaţii, privite multă vreme dintr-un unghi de vedere extraliterar. De altfel, credem că erezia călinesciană, referitoare la lipsa intenţionalităţii estetice în operele unor cronicari, nu poate fi acceptată ca o judecată globală, valabilă pentru o epocă îndelungată.

Însăşi cercetarea ritmului de dezvoltare a literaturii române în comparaţie cu alte culturi cu tradiţii străvechi, poate duce la unele concluzii demne de reţinut. Este adevărat că pe vremea lui Dante şi Petrarca noi nu aveam încă o literatură cultă, iar primii cronicari români sînt contemporani cu mari scriitori ai lumii ca Racine, Molière

şi Corneille. Anumite condiţii social-istorice cunoscute au întîrziat sensibil apariţia primelor opere româneşti de talie universală, iar unele curente literare şi de idei, ca iluminismul şi romantismul, s-au dezvoltat cu o evidentă întîrziere faţă de curentele similare din ţările occidentale. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că apariţia tîrzie a unor scriitori români, ca exponenţi ai unor şcoli şi genuri literare perimate în occident, nu a conferit creaţiei lor un caracter epigonic. Dimpotrivă, unii dintre aceştia au ajuns să realizeze capodopere net superioare creaţiilor unor scriitori occidentali care reprezentau pentru ei anumite modele sau puncte de plecare. *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu, de pildă, apare într-un moment în care epopeea părea să-şi fi epuizat ultimele resurse artistice. Ea este însă cea mai strălucită realizare de această natură pe plan european, într-un moment cînd poemul epic se demodase în culturile cu străvechi tradiţii literare. Eminescu este, după cum se ştie, un *romantic întîrziat*, contemporan cu poeţii simbolişti. Dar nici opera sa nu are nimic epigonic, fiind, după cum s-a mai spus, expresia vitalităţii ultimului mare poet romantic din Europa. Asimilînd experienţa artistică a unei ample mişcări literare, Eminescu este mai modern decît mulţi dintre înaintaşii săi, iar poezia sa are mai multe zone de comunicare cu conştiinţa omului contemporan, decît aceea a unor romantici francezi sau englezi timpurii, ce-au avut o largă rezonanţă în timpul în care au trăit. De altfel, însăşi ideea de mişcare literară timpurie şi tîrzie trebuie privită cu multă circumspecţie, deoarece, integrarea în timp a unei şcoli literare nu se poate face numai în comparaţie cu anumite modele iniţiale, ci mai ales în strînsă conexiune cu

evoluția civilizației unui popor, a structurilor sale mintale și artistice specifice. De aceea, raportul național-universal trebuie examinat mereu într-o interdependență dialectică foarte riguroasă.

Cerința aceasta ne permite să constatăm cum în fiecare epocă, literatura română a intrat într-o *„alianță ideologică"* cu anumite centre de emitere, în funcție de nevoile poporului nostru, de conjunctura social-politică specifică. Din această cauză, raportările exclusive la anumite modele occidentale nu sînt întotdeauna elocvente. O istorie comparată a literaturilor din sud-estul Europei, atunci cînd va fi realizată, va pune în lumină multe trăsături comune ale culturii române cu acelea ale țărilor vecine.

Criteriile acestea rămîn valabile și pentru epoca noastră. Trăim într-o lume cu două structuri sociale diferite, fundamentate pe concepții deosebite. Trăim de asemenea într-o perioadă a policentrismului cultural, cînd nu mai este posibilă hegemonia unei literaturi asupra tuturor celorlalte. Umanismul literaturii din țările socialiste duce la configurarea unor trăsături comune firești. Dar fiecare țară socialistă are anumite tradiții caracteristice, un etos specific, o anumită psihologie a poporului creator și consumator de cultură. În aceste condiții, diversitatea într-o mare unitate de idei reprezintă de asemenea un fenomen firesc. Dar faptul acesta nu anulează prezența unor teme și motive comune cu ale scriitorilor umaniști din societatea de consum, deoarece, alături de problemele locale și naționale, specifice fiecărui popor, fiecărei orînduiri, există totodată și o anumită problematică comună a omului contemporan, determinată de marile evenimente-limită ale civilizației și ale societății din timpul nostru.

Trebuie să precizăm că aceste reflecţii despre o istorie comparată a literaturii române nu pot arăta încă foarte limpede cum se va configura o asemenea operă. Ele reprezintă doar un deziderat, constituindu-se ca nişte aproximaţii despre o lucrare de sinteză absolut necesară, aptă să ducă la o mai elocventă subliniere a valorilor noastre naţionale în raport cu cele universale.

CUPRINS

TEATRU ŞI ANTITEATRU

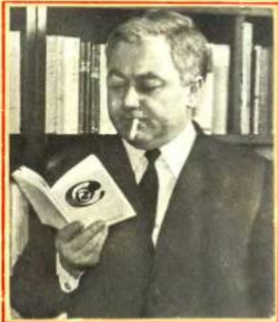
DE LA CRITICĂ LA METACRITICĂ

Lector. DUMITRU RADU POPA
Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU

Apărut 1973. Comanda nr. 558. Tiraj 5.700.
Coli de tipar 22,5.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1266 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str Grigore Alexandrescu nr 89—97
București
Republica Socialistă România



Un jurnal de cărți poartă în mod inevitabil pecetea unor puternice reacții sentimentale față de creația literară. El reprezintă mărturia unui raport intim care se creează între cititor și operă ...

Un jurnal de cărți pune în același timp în lumină unghiul personal de incidență dintre optica personală a unui critic și judecățile atît de variate, pronunțate asupra unor opere situate de multă vreme în muzeul imaginar al literaturii, sau care bat cu stăruință la poarta eternității ...

Un jurnal de cărți este o invitație la lectură plină de dragoste, adresată tuturor cititorilor. Mai ales celor tineri, mai puțin familiarizați cu fenomenul literar străin, dar mereu dornici de a cuprinde orizonturi noi ale sensibilității și cunoașterii umane.

Lei 8,50